I. C. Thaeter

Ein Beitrag zum Reproduktionsstich des 19. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät

der

Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Annemarie Jacoby

aus Hannover

Halle 1937

Carl Nieft, Buchdruckerei und Verlag, Bleicherode am Harz

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Kurt Gerstenberg

2. Berichterstatter: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Wilhelm Waetzoldt

Tag der mündlichen Prüfung: 31. März 1937

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Dissertation ist gleichzeitig als Broschüre
im Verlag Carl Nieft, Bleicherode a. H., erschienen

Inhalt

Seite

A. I. Biographie. 5

II. Thaeters Kupferstiche. 8

1. Lehrzeit und Tätigkeit für Rauch. 8

2. Kernpunkt in Thaeters Schaffen: Cornelius. 12

3. Stiche nach Geschichtsmalern aus der Nachfolge des Cornelius: Schnorr, Kaulbach. 17

4. Schwind. 26

5. Die historische Erfüllung von Thaeters Ideal: Carstens und Raffael. 30

6. Zusammenfassung. 36

III. 1. Thaeters theoretische Anschauungen über Kunst und Kupferstich. 37

2. Auseinandersetzung mit der Photographie. 44

a) Theorie. 44

b) Praxis. 51

IV. Stellung Thaeters und seiner Schule in der Graphik des 19. Jahrhundert. 55

B. Katalog. 60

Literaturverzeichnis. 88

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548123_0065

I.

Biographie.

Julius Cäsar Thaeter wurde am 7. Januar 1804 in Dresden als viertes von acht Kindern des Aufwärters bei der Demotierungskommission,[1]) Willy Lebrecht Thaeter, geboren. Die Familie lebte in den einfachsten Verhältnissen und diese wurden noch drückender als der Vater bereits im November 1813 während der Belagerung Dresdens am Nervenfieber starb.[2]) So mußte sich der Knabe, der nur 1812 und später 1816 noch einmal für kurze Zeit in einer Klippschule etwas Lesen, Schreiben und Rechnen lernte, früh nach Verdienstmöglichkeiten umsehen und die geringsten Handlangerdienste, wie Schuhputzer und Hausierer mit Kupferstichen, annehmen. Einer seiner Herren, der Hofkupferstecher Schulze, wies ihn nach einer kleinen Probe auf das Zeichnen und Stechen hin, ohne ihn näher damit bekannt zu machen. Der Gedanke an diesen Beruf setzte sich in dem Lernbegierigen fest, und er wurde 1818 ohne weitere Schwierigkeiten seitens der Dresdner Akademie als Zögling in die zweite Klasse aufgenommen.[3]) Aus den nun folgenden Studienjahren stammte seine lebenslänglich dauernde Freundschaft mit Rietschel, Fr. Preller und

---

[1]) Nach der Matrikelangabe der Dresdner Kunstakademie von 1820, Buch I. Bl. 26.

[2]) Die wichtigste Quelle aller Nachrichten über Theater besitzen wir in der Veröffentlichung seiner Tochter Anna Thaeter: „J. C. Thaeter. Ein Lebensbild." Frankfurt. 1887. Sie benutzte neben ausführlicheren Teilen einer Selbstbiographie einzelne Tagebuchblätter und den Briefwechsel mit verschiedenen Künstlern. Im folgenden bedeutet:

Biogr. I. den Abschnitt „Selbstbiographie" bei Anna Thäter,
Biogr. II. den Abschnitt „Briefwechsel" ebd.
Biogr. III. den Abschnitt „Anhang" ebd.

[3]) Das Datum vom 5. Okt. 1818 nach Biogr. I. 16; mir ist als früheste Eintragung der Akademie nur die zitierte Matrikel von 1820 bekannt. Bescheinigungen über seine akademischen Zeichnungen im Nachlaß. Es handelt sich meist um Kreidezeichnungen, z. T. nach Antiken und eine Grabstichelübung nach Goltzius.

Für die freundliche Bereitwilligkeit, mit der mir der gesamte zeichnerische und briefliche Nachlaß zur Verfügung gestellt wurde, bin ich Herrn Geheimrat Dr. Besser-Dresden dankbar verpflichtet.

dem Hamburger Milde.[4]) Durch Vermittlung des Hofrats Böttiger — der ihm durch die Freimaurerloge „Zum Goldenen Apfel" eine geldliche Unterstützung verschaffte[5]) — und anderer Kunstfreunde in Dresden, Dr. Weigel und v. Quandt, erhielt endlich 1820 Thaeter seinen ersten speziellen Unterricht im Stechen bei Prof. Seiffert. Dessen Unfähigkeit, ihn künstlerisch, wie technisch nennenswert zu fördern, und sein Tod 1824 zwangen Thaeter zu selbständigem Arbeiten und er empfand die künstlerische Begegnung mit Cornelius, dessen Zeichnung „Faust und Wagner auf dem Osterspaziergang" aus der Slg. Quandt er 1825 stach, als einen Wendepunkt für sein zukünftiges Leben. Er suchte konsequente Führung eines verständnisvollen Fachlehrers und ging mit Unterstützung und Empfehlung des Leipziger Buchhändlers Barth und anderer[6]) für zwei Jahre zu Reindel nach Nürnberg. Auch dort waren die künstlerischen Zustände so unbefriedigend,[7]) daß er zunächst die Beziehungen zu Rauch — über Rietschel — benutzte, um 1828 nach Berlin zu ziehen und dort nach dessen Arbeiten zu stechen.

In den folgenden Jahren bis 1832 wechselte sein Aufenthalt mehrmals zwischen Berlin, Dresden und München, wo er unter Amslers Leitung die Rauchschen Arbeiten vollendete und sich währenddessen mit der nazarenischen Kunstauffassung und ihren Vertretern, zu denen er sich hingezogen fühlte, näher vertraut machte. In Amsler verkörperte sich ihm das Vorbild eines nazarenischen Kupferstechers und diese ihm schon immer verwandte Haltung machte Thaeter sich nun völlig zu eigen. Nach einer kurzen Zwischenzeit 1832—34, wo er in Dresden aus finanziellen Gründen gezwungen war, kleinere Aufträge für den Kunstverein zu übernehmen, zog er, der sich 1832 mit der Nichte seines früheren Meisters Seiffert verheiratet hatte, 1834—41 wieder nach München, hauptsächlich — durch Vermittlung Schnorrs — mit Arbeiten für das große Kunstgeschichtswerk des Grafen Raczynski beschäftigt. So kurz dann 1841—43 seine Stellung als Zeichenlehrer in Weimar dauerte, so war sie künstlerisch gesehen

[4]) Nach Rietschels Selbstbiographie, hrsg. von A. Loeckle, Dresden 1935 gehörte auch Oldach zu diesem Kreis, den Th. nur einmal kurz Biogr. I. 50. erwähnt.

[5]) Vgl. den von Anna Thaeter interessanterweise ausgelassenen Absatz in seinem Brief vom 9. 9. 28 an Böttiger, Dresden Landesbibl. Misc. h. 37. Bd., 200, in dem er den Wunsch ausspricht, der Freimaurer einmal würdig zu werden, noch sei er zu gering dazu. Vgl. auch das ungedruckte, von der Biogr. etwas abweichende Ms. im Handschriftenarchiv der National Galerie Berlin. „Thaeter p. a. s. I/III. 5115, M. 100."

[6]) Vgl. ungedruckten Brief Reindels an Barth (Nürnberg, Archiv d. Germ. Museums IX, 1. Z. K. N. 5813) worin auch Prof. Vogel von Vogelstein, für den Th. damals eine Platte arbeitete, als Referenz erwähnt wird.

[7]) Vgl. ungedruckten Brief an Böttiger vom 20. 5. 27. Nürnberg. Germ. Mus. Archiv. IX. 1. Z. K. N. 5728. —

doch von tiefer Wirkung, da er sich mit den an Cornelius geschulten Augen mit den Zeichnungen des A. J. Carstens näher bekannt machte und nach ihm eins seiner besten Blätter, den „Megapenthes" stach.

In den Dresdener Jahren 1843—49 trat endlich eine größere Ruhe und Stetigkeit ein, und es entstand eine Reihe umfangreicherer Arbeiten für den Kunstverein, nach Schnorr, Cornelius und Schwind. Daneben erhielt er als Nachfolger Peschels an der Akademie[8]) 1846 die Stelle eines Zeichenlehrers und nahm, da er Neigung und Talent zum Lehren besaß, ab 1848 auch einige Schüler zu sich in die Werkstatt. Als 1849 Amsler starb, wurde nach mancherlei Verhandlungen Thaeter als sein Nachfolger an die Münchener Kupferstecherschule der Akademie berufen.[9]) Von 1849 an bis zu seinem Tode am 14. November 1870 ist Thaeter dann in München geblieben, gab aber, wegen der veränderten künstlerischen Richtung der Akademie, im September 1868 seine Professur auf und übernahm das Amt eines Konservators am Kupferstichkabinett, das durch die Berufung Hefner-Altenecks an das Bayrische Nationalmuseum frei wurde.[10])

Der Beruf als Kupferstecher brachte es mit sich, daß Thaeters Persönlichkeit niemals derartig im Vordergrund des öffentlichen Interesses gestanden hat, wie etwa die Schöpfer seiner Vorbilder, seien es Maler oder Bildhauer. Seine Wirksamkeit, vor allem als Lehrer an der Münchener Akademie ging in der Stille vor sich und hatte wenig unmittelbaren Kontakt mit dem äußeren Getriebe der Kunstwelt und der Presse. Wo aber Begegnungen und Briefwechsel zwischen ihm und bekannten Persönlichkeiten seiner Zeit stattfinden, wie es u. a. die Namen des Kunstschriftsteller H. Holland,[11]) des Naturforschers und Theologen G. H. von Schubert, dann der Maler Cornelius, Schnorr, Milde, Schwind, Preller bezeugen, tritt uns das Bild eines allgemein geschätzten, aufrichtig frommen und vornehmen Charakters entgegen. Am unmittelbarsten spricht sein zeitweiliger Schüler Hoff den ersten Eindruck aus, der instinktiv sofort den Kern von Thaeters künsterischem und menschlichen Wesen trifft „Das tiefschwarze Haar, das leuchtende Auge, die festen Züge und die schöne Gestalt des Künstlers fesselten sofort mein Interesse. Die ganze Erscheinung ließ den ernsten Mann ahnen, der schwer mit dem Leben gerungen, aber seinem Ideal die Treue bewahrt hat."[12])

---

[8]) Akte vom 16. III. 1846 im Nachlaß.

[9]) Thaeter zog sein ursprüngliches Gesuch zurück, als er hörte, daß Kaulbach Merz für diese Stellung vorgesehen hatte. Das Collegium aber, in Übereinstimmung mit Kaulbach, der inzwischen T's Dresdner Lehrtätigkeit kennengelernt hatte, berief ihn dennoch. Vgl. Biogr. II. 64.

[10]) Akten, München Akademie.

[11]) Hyac. Holland, Erinnerungen eines Altmüncheners.

[12]) J. Fr. Hoff, Lehrjahre bei L. Richter und in München. S. 211.

Und dieselbe idealistisch vertrauende, aber etwas melancholische Haltung spricht aus der feinen Porträtzeichnung, die sein Freund Peschel im Jahre 1833 von ihm festgehalten hat.[13])

II.

Thaeters Kupferstiche.

1. Lehrzeit und Tätigkeit für Rauch.

Die Studienzeit auf der Dresdner Akademie benutzte Thaeter, um sein Zeichentalent zu formen und auf sichere Grundlagen zu stellen. Wir wissen aus Rietschels Selbstbiographie und Zeugnissen der Akademie, daß er ein guter Zeichner war, und seine intensive Ausbildung hierin war ihm selbstverständliche und notwendige Voraussetzung für seinen Kupferstecherberuf. Was er in Dresden wie später auch in Nürnberg vermißte, war eine sinnvolle Anleitung bei der jeweiligen Aufgabe. Aus dem ersten für uns faßbaren Stich, Bassanos „Anbetung" für den „Merkur" von 1823[14]) fühlt man deutlich das Bemühen, in die Fülle der Linien von Umriß- und Binnenzeichnung Klarheit und Ordnung zu bringen. Die Mängel sind die selbstverständlichen eines Anfängers: es werden zu viele Striche gegeben, die Stärke der einzelnen Striche ist stark verschieden, und unter beidem leidet so der Gesamtton des Bildes, von manchen kleinen Zeichenfehlern besonders in den Tierkörpern abgesehen. Die Fehler sind aber andererseits Anzeichen eines bestimmten Wollens, das, wenn auch unvollkommen in seinem Ausdruck, doch auch positiv gewertet muß. Geht man der Verschiedenheit der Strichdicke nach, so erkennt man darin den unbeholfenen Versuch, auf diese Weise die räumliche Lage der einzelnen Figuren festzulegen. Daher der starke Kontur der männlichen Rückenfigur im Vordergrund, der dünnere bei den Figuren im Hintergrund. Ganz zart wird die Landschaft angedeutet, nur soweit wie zur Klärung der Situation und Komposition nötig ist. Diesem Streben nach Plastik dient auch die kleine Querschraffur hinter dem Hirten. Sie ist so hart wie unmotiviert in dem sonst reinen Umrißstich, will nichts von einer im Gemälde besonders dunkelfarbigen Stelle aussagen, sondern nur die plastischen Verhältnisse klar abgrenzen.

Dieser plastische Wahrheitsfanatismus geht in einer späteren Arbeit, den „Zenobius"-Szenen nach Botticelli,[15]) soweit, daß er die Farbangabe ins direkte Gegenteil verkehrt: Botticellis dunkle, von

[13]) Chemnitz, Museum. Die Kenntnis des Bildes verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Konsul Heumann.
[14]) Kat. Nr. 1. [15]) Kat. Nr. 2.

dem weißen Laken als Untergrund abstechende Farben der knieenden Männer werden bei Thaeter zu hellen Silhouetten auf gestricheltem, zurückliegenden Grunde. Die Aufteilung in Einzelszenen holt vier jedesmal bezeichnende Ausschnitte heraus, in denen das Figürliche das ganze Bild beherrscht, die Landschaft zurücktritt und die Architektur lediglich zur rahmenden Hintergrundsfolie wird. Ob diese Zerlegung des Botticellischen Frieses auf Thaeter zurückgeht, ist mir nicht bekannt, erscheint mir aber wahrscheinlich, da grade in ihr sein plastisches Stilwollen zum Ausdruck kommt.

Diese beiden Blätter werden noch unter der Leitung Seifferts entstanden sein. Die volle Problematik eines auszuführenden Stichs trat Thaeter erst ganz vor Augen, als er ohne jede Hilfe vor dem Auftrag Vogels, dessen „Muse der Baukunst“[16]) zu stechen, stand. In völliger Unwissenheit der Mittel kratzte und schabte er, nach seiner eigenen Erzählung, auf dem Kupfer herum, und doch, trotz aller ängstlichen Sorgfalt, zeigt dieser naive Versuch seines Stichels seine eindeutig auf das Plastische gerichtete Anschauung. Die anderen Musenbilder Vogels, von Anton Krüger, Stöltzel u. a. gestochen, haben elegante Strichlagen mit schwellendem Strich und gefälligem, seidigen Glanz. Bei Thaeter scheint die Figur aus Bronze zu sein, Fläche von gleichmäßiger Strichrichtung setzt sich an Fläche von scharf abwinkelnden Linien ohne Übergänge, und so setzt sich das ganze Gebäude der Plastik zusammen. Trotz des Zuviels der einzelnen Striche wird das Suchen nach Vereinfachung, nach dem Wesentlichen deutlich, hinter dem die kleinen Details zurückgestellt werden oder ganz verschwinden. Daneben werden auch im Technischen die ersten Tastversuche unternommen: Mannigfaltigkeit und Anpassung des einzelnen Zuges an das Stoffliche (z. B. Fleischteile) oder den Ton (Auflösung eines langen Striches in kleine Strichelchen oder Punkte).

Hatte Thaeter gehofft, bei Reindel systematischen Unterricht und Verständnis zu finden, so wurde er enttäuscht, sowohl was das zeichnerische wie das spezifisch stecherische Können anging, vor allem fehlte Reindel die Grundlage von Thaeters instinktiv gesuchter Arbeitsweise: erst nach dem geistigen Erfassen des Vorbildes die verschiedenen technischen Mittel einzusetzen. Reindels Verdienste bestanden auch mehr in der Förderung der Kenntnis alter deutscher Kunst. Er restaurierte auch den „Schönen Brunnen“ und setzte sich für die Anerkennung der mittelalterlichen Plastik ein. Seinen Stichen, etwa den „Sebaldusgrabaposteln“, fehlte aber gerade das, was man an seinen Vorbildern als wesentlich empfand, nämlich Reichtum und Kraft des Ausdrucks. Nachdem Thaeter die Lage schnell erkannt hatte, äußerte sich seine gesunde Reaktion in einer teilweisen Abkehr

[16]) Kat. Nr. 91.

vom Akademiewesen und einem dafür einsetzenden direktem Studium und Zeichnen nach den altdeutschen Werken Nürnbergs selbst, Adam Kraffts vor allem und Peter Vischers. Auch die Lehrübungen Reindels zeigten seine innere Richtungslosigkeit, er gab seinen Schülern für Stichel- und Radierübungen französische Vignetten in die Hand, noch dazu schlechte, wie Thaeter bemerkt. Statt dessen trieb letzterer eifriges Porträtzeichnen nach der Natur. Von den vielen Blättern haben sich bis jetzt nur wenige gefunden,[17]) diese zeigen jedoch eine knappe und lebendige Auffassung, saubere und sichere Zeichnung.

Schon während der Nürnberger Zeit hatte Thaeter einen Stich nach Rauchs Francke-Denkmal[18]) in Halle zur Zufriedenheit des Bildhauers gearbeitet, und nach Vollendung des „Canicof"[19])-Porträts nach Vogel, von dem später noch die Rede sein wird, ging er im Vertrauen auf weitere Beschäftigung durch Rauch nach Berlin. In die folgenden Jahre fällt die wichtigste Lehrzeit seiner plastischen Ausbildung. In fruchtbarer Unterhaltung mit den Bildhauern Rauch und Rietschel, endlich der praktischen Anleitung des ersehnten Lehrers Amsler in München gelangte er zur sicheren Beherrschung der Grundlagen grade seines Schaffens. Seine voll- und reliefplastischen Vorbilder (Rauch) zwangen ihn zu einem reinen Kontur, der das Wesentliche in seiner vollen Bedeutung und Lebendigkeit zu sagen verstand. Der Forderung nach Klarheit und Ausdruck mußte die technische Fähigkeit nachkommen, und so wirkt sich in diesen Blättern — von den Reliefs des „Blücherdenkmals",[20]) Berlin, über die Reliefs des „König Max Joseph Denkmals",[21]) München, bis zu der schon ausgeführteren „Grabfigur der Princessin Elisabeth von Darmstadt"[22]) — das frische, unbefangene Aneignen eines wie von vorn beginnenden Zeichners aus. Man merkt Thaeter, der auch die nichtplastischen Vorbilder bisher instinktiv so gesehen hatte, nun die Freude des plastischen Nachschaffens an. Daher erhalten seine Figuren der „Bavaria"[23]) und die Löwen auf demselben Blatt eine ungeheure Schwere, in größtem Gegensatz zu den anderen Stechern Rauchscher Arbeiten, z. B. Eichens, Buchhorn, die andre Ziele und Erfolge im Auge haben. Ihre gefällige, weichliche Art des Stichels möchte manchmal über die feste, hart sich vom Raum abgrenzende Plastik hinwegtäuschen. Ihre gedankenlos angewandten Rautenlagen sowie Vermeidung von Härten in Linien und Tonstärke tragen zu einer auffallenden, selbstgefälligen Wirkung bei. Der schon genannte Eichens hatte die oben erwähnten Basreliefs vom Blücherdenkmal bereits für Rauch gestochen. Dieser ließ sie aber, da sie ihm in

---

[17]) im Nachlaß. [18]) Kat. Nr. 48. [19]) Kat. Nr. 92.
[20]) Kat. Nr. 54. [21]) Kat. Nr. 53. [22]) Kat. Nr. 55.
[23]) Kat. Nr. 52.

ihrer Weichheit und Unverbindlichkeit der plastischen Angabe nicht genügten, von Thaeter noch einmal stechen. Unter dessen Hand wird, besonders im Relief, den einzelnen Formen, höchsten und flachsten Erhebungen sorgfältig nachgegangen, und die Wahrheit der Erscheinung mit großer Schärfe hingestellt. Dafür nehmen die einzelnen Striche oft eine allzu starke Tiefe und Breite an, die manchmal zu großen Schwärzen führt (Bavaria) und die Betonung als reichlich kräftig empfinden läßt.[24]) Diese Unbeholfenheit verliert sich allmählich mit der Einsicht in die Mittel und ihre Verwendung. So zeigt die Liegefigur der Prinzessin von Darmstadt (um 1832) die überlegenere Stufe dieser Art von Arbeiten. Die Grundauffassung bleibt dieselbe, die Mittel verfeinern sich nur in ihrem Anschmiegen des Einzelstrichs an die Rundung der Plastik. Besonders fein in ihren Übergängen sind die Fleischteile behandelt, die leicht geschwungenen Taillen laufen in Pünktchen aus, oder werden überhaupt in Strichelchen aufgelöst. Die Schattenangabe kommt meist mit einer Lage aus und verwendet die Rauten sehr sparsam und in zusammengehaltenen Partieen.

So wichtig für Thaeter diese nahe Beziehung zu einem Bildhauer und dessen Aufgaben war, so sehr er auch seine praktischen Kenntnisse in Perspektive u. ä. erweiterte, auf die Dauer ermüdeten ihn diese vielen kleinen, meist gleichartigen Arbeiten, und von seinen anfangs hochfliegenden Plänen, ein Werk der „klassischen deutschen Skulptur vom Mittelalter bis zur Neuzeit" herauszugeben,[25]) ist nicht mehr die Rede, wohl unter dem Eindruck der Münchner „großen Malerei", die er bei seinem wiederholten Besuch in München kennenlernte, und die ihn durch ihren plastischen Vortrag anziehen mußte. Organisch fügen sich aber vorher zwischen Berlin und München, d. h. Rauch und Cornelius, seine Arbeiten für den Dresdener Kunstverein ein, denn die ihm hier vorgelegten Aufgaben gehörten alle zum Fach der „Historie", zielten auf das Figürliche und entstammten fast durchweg dem weiteren Nazarenerkreis, wie die Namen Jäger, Schubert und Peschel bezeugen.

Anfangs noch wirken die Stiche, z. B. der nach Rentzsch „Egmonts Traum",[26]) fast wie nach einer plastischen Komposition. Das

---

[24]) Interessant ist es, von hier einen kurzen Blick auf Thaeters späteste Stiche nach Plastik zu werfen, die er 1868 für die Millersche Eisengießerei nach Rauch, Schwanthaler u. a. anfertigte (s. Kat. Nr. 95). Das zeichnerische Können ist sicher, wenn auch der Strich schon etwas zittrig, auch die Akzente von Licht und Schatten sitzen, aber es fehlt mit der Härte auch die Schärfe der Charakterisierung, die Klarheit der Form und des Ausdrucks.

[25]) Biogr. II. 15 ff.

[26]) Kat. Nr. 57

herabschwebende Klärchen hat nichts von wirklichem Schweben, es fällt vielmehr in den — schon im Vorbild — reichlich öde und tot gegebenen Gefängnisraum hinab. Egmont, durch einen von oben einfallenden Lichtstrahl wirkungsvoll beleuchtet, bot durch seine Licht- und Schattenpartien eher Gelegenheit zu stecherisch differenzierter Behandlung. — Thaeter faßte diese Arbeiten, deren Niveau meist gering war, als Übung, als handwerkliches Experiment auf, an denen sein Stichel nur größere Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit gewinnen konnte. Die Notwendigkeit für ihn, seine technischen Mittel zu verfeinern, wird besonders klar, wenn man die Arbeiten des ihm unter den Dresdnern allein ebenbürtigen und gleichaltrigen Stechers Ernst Stöltzel daneben hält.[27]) Technisch ist dieser ihm weit überlegen, man braucht nur etwa Thaeters Stich nach August Richter „Christus erscheint den Jüngern"[28]) und Stöltzels nach Jäger „Hiob", beide von 1832, miteinander zu vergleichen. Auch Stöltzel gibt plastisch klare Figuren, aber mit äußerst eleganter, glänzender Strichführung, die mit ihren abwechslungsreichen und feinsten Übergängen eine harmonische Gesamtwirkung erstrebt und erreicht. Dafür geht seinen Arbeiten, die gefällig, aber nie effekthaschend sind, doch letzten Endes die schlichte, große Auffassung Thaeters ab, sie bleiben mehr idyllisch als streng. — Eins der ausgeführten und sorgfältigsten Blätter Thaeters für den Kunstverein ist die „Madonna" von 1831[29]) nach dem ihm befreundeten Peschel. Es ist eine sehr raffaelische Komposition, die enge Gruppe von Mutter und Kind ist in eine umbrische Landschaft hineingesetzt und wird durch die stecherische Behandlung sehr fein abgetönt in der Zartheit des Hintergrundes und der klaren, in schönen Linien geschwungenen Figurenkomposition im Vordergrund.

Mit diesen Dresdener Arbeiten schließt Thaeters Lehrzeit ab, die ihn durch ihre bei aller Vielseitigkeit doch einheitlichen Richtung vorbereitete für die Hauptaufgaben seines Lebens.

II. 2.

Kernpunkt in Thaeters Schaffen: Cornelius.

Es ist eins der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Charakteristikum Thaeterscher Stiche, — und bestimmt daher auch vielfach den Weg dieser Analysen, — daß sie zeitgenössische Bestrebungen widerspiegeln. So ist der sich wandelnde graphische Charak-

[27] Noch kleinlicher, bzw. altertümlicher erscheinen dann die anderen Stecher, z. B. Pfau, dessen Arbeit neben Thaeter an Schwinds „Faustus" (Kat. Nr. 75.) sehr flau bleibt, oder der noch in der Tradition des 18. Jhs. befangenen A. Krüger.

[28]) Kat. Nr. 59. [29]) Kat. Nr. 43.

ter, bei gleichbleibender Grundeinstellung, nicht isoliert zu betrachten, sondern fordert den engen Kontakt mit der Untersuchung des jeweiligen Bildcharakters.

Anders als z. B. die Stiche nach Carstens oder Kaulbach, die nur in die Reifezeit Thaeters fallen, stehen innerhalb seines Schaffens die Blätter nach Cornelius. Es genügt nicht nur, die äußerliche Tatsache festzustellen, daß sie ihn sein ganzes Leben hindurch begleiten, sondern es ist ein innerer, erstrebter und dankbar erlebter Zusammenhang da, der den Stecher mit dem zeitgenössischen Meister seiner Vorbilder verbindet. Als Thaeter den „Faust“[30]) 1825 sticht, sind noch keine 15 Jahre vergangen seit der Entstehung der Originalzeichnung (in Italien nach 1811).[31]) Ähnlich steht es mit dem Stich nach den Glyptothekfresken (1839), deren Werden (1830 vollendet) er bei seinem Münchener Aufenthalt 1827 im vollen Bewußtsein einer künstlerisch bedeutsamen Zeit erlebte. Und dasselbe Zusammengehörigkeitsgefühl spricht aus dem begeisterten Eingehen auf den das Christentum in monumentaler Weise verherrlichenden Plan des „Camposanto“,[32]) und seine innere Beteiligung an den einzelnen Kompositionen.[33]) Es liegt hier eben anders als beispielsweise bei den Arbeiten nach Schwind, wo sich Thaeter in eine außergewöhnlich persönliche, fast abseitig wirkende Individualität versenkt. Bei Cornelius fühlt Thaeter in nächster Nähe das lebendige Suchen und Werden der großen Kunstentwicklung, das Sichaussprechen einer bedeutenden Zeitströmung.

Auf der Suche nach einem ergiebigen Blatt als erste anspruchsvollere Grabstichelübung hatte Thaeter den „Faust mit Wagner auf dem Osterspaziergang“ gefunden. „Hier handelt es sich doch um Gestalten, ja um Personen! Und alles ist so schön geformt, so charakteristisch ausgeprägt!“[34]) Die Freude dieser Entdeckung gilt also vor allem dem Figürlichen, und der sehr eingehende Stich bemüht sich um die Wiedergabe aller charakteristischen Einzelformen mit Betonung des Wesentlichen. Hier mußte sich Thaeter zum ersten Male über Auswahl und Anwendung seiner speziellen Mittel, d. h. Auffassung und Anlage des Ganzen klar werden; und wenn man auch selbst größere Zeichenfehler[35]) bemerkt, so ist das Vorgehen doch

---

[30]) Kat. Nr. 6.
[31]) Frankfurt, Staedelsches Kunstinst. Inv. Nr. 334.
[32]) Kat. Nr. 9. [33]) Biogr. I. 117 ff. [34]) Biogr. I. 19.
[35]) Die Architektur des Hintergrundes ist bei Thaeter nur mit zwei statt drei Streben in die Bildfläche aufgenommen, da er die Mauerbreite zu groß gezeichnet hatte. Ebenso stimmt die Zeichnung der Blumen rechts unten nicht ganz mit der bei Cornelius überein. Vgl. auch die übertreibende Zeichnung der Beinmuskulatur an den zwei Jünglingen im Vordergrund.

lebendig und dem Vorbild gemäß. Am besten zeigt ein Vergleich des Teildrucks mit dem fertigen Stich, auf was es ihm in der Hauptsache ankam. Im erstgenannten ist die linke Hälfte im Umriß fertig, dabei Faust und Wagner schon fast ganz ausgeführt. Knapp und treffend ist meist die Charakteristik der verschiedenen Gesichter gelungen, trotz des zaghaft sorgsamen, immer wieder neu ansetzenden Strichs wirkt der Ausdruck meist sehr frisch. Wie später auch Schnorr arbeitet schon Cornelius in der Zeichnung selbst mit modellierenden Strichlagen, die Thaeter manchmal zu seinem Schaden nicht wörtlich übernahm, sondern in seiner Unsicherheit durch viele kleine Strichelchen ersetzte und damit zuweilen die Tonstärke übertrieb. Umsomehr fallen dann auch die nicht genügend zusammengehaltenen Partieen auf, deren Hell-Dunkelmodellierung dem Gesamteindruck zu schaden droht. Gerade die letzte Gefahr ist die typische eines Anfängers, dem die sichere Hand eines gleichmäßigen Striches und der Überblick über das gesamte Tonverhältnis noch fehlen. Der fertige Stich setzt darum auch hier mit seiner Überarbeitung ein, indem er einerseits zu dunkle Stellen „niederdruckt" (Fausts Mantelwurf, Wagners Beinmuskeln), so gut Thaeter dieses schwierige Verfahren beherrschte, — andrerseits zu hellen Stellen, wie Fausts Mantelsaum, eine leise Tönung gibt. Auf dasselbe Ziel will die Verbesserung einzelner Linien hinaus, die den Umriß zu einem langdurchgezogenen Strich zusammenzieht, manchen individuellen Gesichtszug noch treffender gestaltet, allerdings auch gelegentlich einen lebendigen Ausdruck durch Vereinfachung lähmt, wie bei dem Alten rechts am Rand und dem frontalen Kopf rechts hinter Faust. — Anderes technisches Können, auch eine andere Einstellung und Einschätzung seiner Kunst läßt sich aus Ruscheweyhs Stichen erkennen, der neben den übrigen 11 Blättern der „Faust"-Folge auch einen unvollendeten und leider sehr fragmentarischen Probedruck des „Osterspazierganges" hinterlassen hat.[36]) Die Hauptlinien der Figuren sind in schwungvollem Umriß mit der Kaltnadel in die Platte gerissen und zeigen eine Eleganz, wie sie Thaeter niemals gegeben war. Auch in seinen anderen Stichen, vor allem dem grandiosen „Gang zum Brocken" ist sein Stichel den feinsten Linien und Tönen gewachsen, kann aber andrerseits in der Bravour des Striches reichlich routiniert und im Gesichtsausdruck leicht etwas allgemein erscheinen.

In günstigerem Licht, als diese Anfängerarbeit es zeigte, tritt Thaeters Können und Wollen in den Glyptothekstichen von 1838[37]) hervor. Die nach seinem Stich scheinbar in einer Gewölbekappe zusammenkomponierten Szenen sind in Wirklichkeit auf mehrere ver-

[36]) Frankfurt, Städel.
[37]) Kat. Nr. 7.

teilt und im Werk Raczynskis wohl nur zur Charakterisierung von Cornelius'schem Schaffen miteinander vereinigt. Wirklich gibt besonders der linke Teil des Bildes „Agamemnons Traum" einen Eindruck von den groß aufgefaßten, nicht nur äußerlich muskulösen und imponierenden Gestalten, die trotz der mit wenigen Figuren arbeitenden Komposition eine große innere, für diese Stichgröße[38]) sogar fast zu starke Spannung zusammenhält. Und im Gegensatz zu Merz, von dessen Stich der „Zerstörung Trojas" Rietschel sagte, er habe ihm „etwas flau und weichlich geschienen, nicht im Charakter des Cornelius",[39]) ist auf Thaeters Blatt etwas von der Gestaltungskraft des erfindenden Künstlers übergegangen. Beim ersten Kennenlernen der Glyptothekfresken war er von ihrer Gewalt derartig gefangengenommen, daß er an Rietschel schrieb: „Wie ganz anders als Eberhards Sachen" — die Thaeter fromm und lieblich nannte — sind die Werke von Cornelius. Beim ersten Erblicken möchte man zusammensinken, so furchtbar erhaben, so ungeheuer groß erscheinen sie! Das sind nicht mehr menschliche Gestalten, sondern Kräfte, die je und je die Welt regieren".[40]) Mit völliger Sicherheit der Zeichnung und sauberer Strichführung werden die einzelnen Figuren modelliert und in Gruppen zusammengefaßt, großzügig die Gewänder und Details behandelt. Erst im zweiten Teildruck des „Agamemnon" gibt Thaeter mit wenigen Strichen den Fußboden und die anderen füllenden Teile an, um den Kontrast der scharf differenzierten Teile zu Gunsten der Gesamtwirkung zu mildern. Ein sorgfältiges Eingehen auf die eigentümliche Modellierungsweise des Cornelius verrät die stark schattige Rundung der muskelreichen Körperteile (Arme und Beine) und ihre nach dem Umriß zu erfolgende Aufhellung. Ebenso geht der Stecher auf die Auffassung seines Vorbildes in den Blumengirlanden zu Seiten der zwei großen Szenen ein. Wie im Casino Massimo die strenge Anordnung in den Festons und die Beeinflussung der größeren Naturunmittelbarkeit Hornys nach der stilisierenden Seite hin wohl zum größten Teil auf Cornelius zurückgeht,[41]) so empfindet man auch in den Girlanden der Glyptothek — wie ebenfalls in den späteren Arabesken des „Camposanto" — die Auffassung dieser Dekoration bei Cornelius. Ihre Gestaltung erwächst aus dem Geist der Fresken und ist damit auch dem architektonischen Gerüst untergeordnet. Außerdem lag, wie schon der „Faust"-Stich (1825) zeigt, überhaupt der ganzen Anlage des Cornelius eine eigenlebendige und organische Naturdarstellung ferner als den romantischen

---

[38]) „Agamemnon" 17,3 : 13,3.
[39]) Biogr. II. 117. (1858).
[40]) Biogr. I. 74.
[41]) Gerstenberg, Casino Massimo S. 45 ff.

Naturschwärmern wie C. D. Friedrich. Der Stich Thaeters verschärft diese gewisse Interesselosigkeit am Vegetabilen fast bis zur Schablone, er begnügt sich mit dem Umriß und einer leeren, gleichförmigen Strichelung einzelner dunklerer Teile. Sorgfältiger differenziert und lebendiger ist wieder die Beteiligung an dem Groteskenwerk zwischen den zwei Szenen, die in das kleine zweifigurige Medaillonkompositionen eingefügt sind. So gibt der Stich eine reizvoll silbrige, wohlabgestufte Gesamtwirkung, wobei die Frage nach der Farbe, die bei dem stark farbigen Original hätte gestellt werden können, bezeichnenderweise völlig unberührt bleibt.

„Während des langen Winters, der mich ins Zimmer bannte, waren Ihre herrlichen Arbeiten oft meine Unterhaltung, an denen ich mich immer sehr erfreute und mich jedesmal aufs Neue Ihnen zu Dank verpflichtet fühlte. Besonders waren es die herrlichen Conturen nach Cornelius Werken, an denen ich mich ergetzte, und somit großen Wert darein lege."[42]) Mit diesen Worten dankte Amsler noch kurz vor seinem Tode 1849 seinem Schüler und Nachfolger, auch er legte den Hauptton in dessen Schaffen auf den Namen Cornelius. In demselben Jahre entstand das beste Blatt nach diesem Meister, die „Apokalyptischen Reiter".[43]) Sieben Probedrucke sind Zeugen von dem sorgfältigen Vorgehen Thaeters, der hier wie immer erst den ganzen Kontur ätzt, dann die untere und schließlich die obere Hälfte in mehreren Abschnitten fertigstellt, meist mit Übergehung des jeweilig vorangehenden Zustandes, um die Tonverhältnisse noch mehr aufeinander abzustimmen. Schon in den ersten Strichlagen zeigt sich die Kraft und Klarheit, mit der Thaeter diese großartige Figurenkomposition anzupacken wußte, und die zwei Hauptfiguren – links unten die auffahrende Frau, oben den jungen Reiter, der „Krieg" heraushob, denen er größte Helligkeitsflächen und kräftige Schatten als Untergrund gab. Das Gegeneinander der Richtungen ist nur kristallisiert in den genannten Figuren, denn es handelt sich um keine Subordination der übrigen Teile, sondern die ungeheure Gewalt des Kartons liegt – im Gegensatz zu Dürers gleichnamigem Blatt – gerade in der Verflochtenheit der verschiedenen Bewegungsmotive. Cornelius bringt beide Parteien auf den Plan, die dahersturmenden Angreifer oben wie die hoffnungslos sich Auflehnenden unten, und dieser dramatische, in seinem Ausgang aber eindeutig bestimmte Kampf verstärkt die Spannung der modernen Auffassung gegenüber Dürer. Bis in die letzte Feinheit geht Thaeter der Ausbildung jeder einzelnen Individualität nach, ihrer knappsten, schärfsten Charakterisierung in Form, Bewegung und Ausdruck, und ihrem Verhältnis zur

[42]) Biogr. II. 61.
[43]) Kat. Nr. 8.

Umgebung. Im Gegensatz zu den früheren Arbeiten Thaeters, z. B. nach Rauch, ist sein Stichel nun auch der reich variierten und äußerst lebendigen Darstellung der Tierphysiognomie gewachsen, die an der Komposition und Ausdruckskraft des Blattes einen auffallend großen Anteil hat. In dem Streben der Gesamtwirkung ist das schon mehrmals Beobachtete festzustellen: die kräftige Zeichnung des letzten Probedruckes wird durch vermittelnde Strichelchen und z. T. kaum faßbare Punkte zugunsten weicherer Übergänge und Zusammenziehung größerer Partien etwas verschliffen, vgl. die Muskulatur des mit dem Schwert ausholenden „Krieges", seines Pferdes, auch den Zug der Geister rechts oben. Die metallisch leuchtende Klarheit weicht einem weicheren, silbrigen Ton, um nicht an Kraft, sondern nur an Härte zu verlieren.

II. 3.

Stiche nach Geschichtsmalern aus der Nachfolge des Cornelius:

Schnorr.

Die zeichnerische Schulung, die Thaeter durchmachte und die ihn zu den künstlerisch intensivsten Blättern nach Cornelius befähigte, war auch die Grundlage seiner Arbeiten nach dessen Freunden und Schülern, zu denen — neben den auch für Thaeter bedeutsamsten Schnorr und Kaulbach — noch König[44]) und Hermann[45]) gehörten. In den beiden letztgenannten wurde die Kraft und Eigenart des nazarenischen Erbes, nach der Seite des Religiösen bzw. des schon fast Manie zu nennenden reinen Komponierens, immer mehr verwässert und verändert, und infolgedessen sank auch in gewisser Weise die Qualität der Stiche Thaeters, der nach seinen eigenen Worten nur bei hohen Ansprüchen zu großen Leistungen angespornt und angeregt wurde.

Eine reine Freundschaft und ausgesprochene Übereinstimmung in allen Fragen der Kunst, ihrem Sinn und Verhältnis zum menschlichen Dasein verband ihn mit Schnorr. Uns ist ein reger Briefwechsel zwischen beiden erhalten,[46]) der die verständnisvolle Förderung und Anerkennung der Thaeterschen Graphik von Seiten Schnorrs zeigt,

---

[44]) Kat. Nr. 30—33.
[45]) Kat. Nr. 17/18.
[46]) Landesbibliothek Dresden, Inv. 15. Bd. 37 (Schnorr an Thaeter), Bd. 38 (Thaeter an Schnorr).

auf der anderen Seite dessen größtes Eingehen auf Schnorrs besondere Forderungen und Fähigkeiten. So entstehen in den dreißiger und vierziger Jahren eine Reihe von Stichen, nach den Kartons gearbeitet, die Schnorrs vornehme Denkweise und technisches Können in der damalig größtmöglichen Vollendung einer graphischen Reproduktion wiedergeben. Eingeleitet wurden die Beziehungen beider dadurch, daß sich Thaeter, im Hinblick auf eine geplante große Publikation der „Nibelungen"-Fresken, die ihm übertragen werden sollte, zur Herstellung einer Probeplatte – sozusagen als Meisterstück – anbot.[47]) Die Arbeit an diesem ersten Stich, dem „Hagen und die Meerweiber",[48]) zog sich durch mehrere Jahre, von 1831–34 hin, leider ohne je vollendet zu werden, teils aus geldlichen Schwierigkeiten, teils wegen der geringen Aufnahmefähigkeit des Publikums für derartige Werke. So mußte der Plan des Nibelungenzyklus fallen gelassen werden, und die weitere Zusammenarbeit war nur durch Einzelblätter gesichert, die der Münchener Kunstverein als Jahresgabe übernahm. Mit welchen Schwierigkeiten schon damals der Stich zu kämpfen hatte, und die Einstellung der beiden Künstler ihnen gegenüber zeigt ein Hindernis, das plötzlich, mitten in der Arbeit am „Hagen", von außen her auftauchte. Ein Litograph Bodmer hatte sich beim König um die Erlaubnis der Wiedergabe von Malerei und Skulptur im Königsbau beworben und sie auch samt einigen Privilegien erhalten. „Dieser Bodmer – schreibt Schnorr verzweifelt an Thaeter – ein moderner Mensch, nach Pariser Schnitt, will nun gleich mit meinen Nibelungen anfangen und sich die Früchte meines Strebens ... zum Behufe seiner Spekulation bemächtigen".[49]) Nach einer Besprechung mit Amsler, Olivier und dem Baron von Cotta versuchte Schnorr, aus seiner Position heraus einen Gegenschlag zu unternehmen und mit Hilfe Cottas ein Prachtkupferwerk herauszugeben. „Es ist keine Rede davon, daß ich einem anderen den Gewinn mißgonne; aber es handelt sich hier um meinen künstlerischen Ruf, dem Bodmer mit seinen oberflächlichen Lithographien bedeutend schaden würde".[50]) Die Schwierigkeiten wurden durch einen Verzicht Bodmers so schnell, wie sie gekommen, auch wieder aus der Welt geschafft, aber auch das Kupferwerk blieb wegen der geringen Aussicht auf Erfolg Projekt. Die Abneigung Schnorrs gegen die Lithographie und die Art, wie er die Verbreitung seiner Werke durch den Stich auffaßte, tritt uns noch manchmal aus seinen Briefen entgegen. Er erklärt 1831 die Ursachen des

[47]) Biogr. II. 25.
[48]) Kat. Nr. 68.
[49]) 25. II. 1834. Dresden. Landesbibl.
[50]) ebd.

mangelnden öffentlichen Interesses teils aus der allgemein gespannten Weltlage, teils aus der Neigung der Zeit zum „frivolen Litho“,[51]) das sich zum Zimmerschmuck eignet, statt eines Stiches, der „die besseren und tieferen Gemütskräfte des Menschen in Anspruch nehmen will“.[52])

Ebenso wenig wie Schnorr an einer leichtfertigen, lithographischen Wiedergabe seiner Monumentalmalereien lag, wollte er diese durch die größte Annäherung der Graphik, das hieße durch einen Farbenstich ersetzen. Vielmehr waren er und Thaeter sich einig in der Anwendung eines modifizierten Kartonstiches. Aus diesen Anschauungen und Anregungen heraus entstand der erste bedeutende Stich Thaeters in der Richtung der zeitgenössischen „großen Malerei“, der schon mehrfach erwähnte „Hagen und die Meerweiber“, und er würde sicher, wäre er vollendet, mit zu seinen bedeutenden Blättern gehören. In seiner sauberen und bestimmten Zeichnung gewinnen die Figuren das echte Gepräge von Schnorrs idealisierten Formen und Menschen, ohne in kraftlose Abstraktionen zu verfallen. So können sich die Korrekturen des Malers darauf beschränken, hier und dort einen kräftigeren Schatten innerhalb des Ganzen einzufügen, damit „das Auge die Hauptumrisse und Hauptformen sogleich erfaßt“, oder die einzelnen Stofflichkeiten schärfer zu charakterisieren (Schleier. Helm), oder — in derselben Linie — die Gegensätzlichkeit des „markigen“ Hagen und der „zarten, durchsichtigen“ Meerweiber noch stärker zu betonen.

Wenn im „Hagen“ durch diese starken Differenzierungen der individuellen Teile und ihre Absetzung vom quadratischen Strichnetz des dunklen Grundes doch eine gewisse Art von Buntheit — nicht Farbigkeit - vorhanden gewesen war, so tritt dies in den folgenden Stichen vollkommen zurück. Schon im nächsten Blatt, „Siegfrieds Tod“,[53]) dem ersten für das Werk Raczynskis, steht nur noch der reine Kartoncharakter im Vordergrund, und die Versuchung, die für einen Stecher wie Eichens in dem effektvollen Gegensatz von nächtlicher Szenerie und Fackelbeleuchtung gelegen hätte, gleitet an Thaeters uneigennützigem und gewissenhaft trockenen Wesen wirkungslos ab. Er sieht nur die bis in die Gewandsäume hineingehende Plastik der fast unmäßig großen Gestalten, — wohl die größten, die er gestochen — denen nur mit weitmaschigen, gleichmäßigen Lagen beizukommen war. Die Vorlage verlangte also vom Stecher vor allem

[51]) 10. V. 31.

[52]) ebd. — Ebenso äußert sich Thaeter in seinen Briefen „Es ist endlich Zeit, daß den seichten, sentimentalen Erzeugnissen französischer Steinzeichnerei, womit das lb. Deutschland jetzt ganz überschwemmt wird, etwas Gediegenes gegenübergestellt werde.“ (1831).

[53]) Kat. Nr. 67.

Klarheit der Zeichnung sowie Sauberkeit und Korrektheit in der Durchführung. Darüber hinaus gelingt es Thaeter sogar, eine gewisse Beseelung und Verlebendigung der großen Figuren zu erreichen (Kriemhild). Nicht so lebendig in Plastik und Ausdruck wirkt die umgebende Architektur, die, fast nur in senkrechte und wagerechte Striche und Strichelchen aufgelöst, in einem etwas uninteressiert eintönigen, matten Grau befangen bleibt. Die Wirkung wird damit auf die inhaltliche Spannung des gegebenen Augenblicks in der Vordergrundszene konzentriert, und trifft so die Intention Schnorrs am besten.

Als ein Beispiel für die wieder etwas anders gelagerte Aufgabe der letzten Arbeiten nach Schnorr läßt sich „Barbarossas Einzug in das eroberte Mailand"[54]) heranziehen. Diese späten Blätter gehören zu den ersten der Gattung „Historienmalerei", wie sie im weiten Umkreis des nazarenischen Kreises in den verschiedensten Abarten auftraten, und je nach Temperament und Größe zu visionärer Darstellung weltgeschichtlicher Momente oder zu kraft- und erfindungsloser Aneinanderreihung wissenswerter Tatsachen Hermann's „Geschichtsbücher"[55]) oder zu Geschichtsallegorien führte.[56]) Auch der stark nach der Seite des Ethischen tendierende Schnorr will die in der Geschichte waltenden und sich in großen Männern verkörpernden, menschlich-sittlichen Ordnungen anschaulich machen, kommt aber auch nicht immer zu einem starken, rein aus dem Künstlerischen erwachsenden Ausdruck. So bleibt sein „Rudolf von Habsburg wahrt den Landfrieden" eine etwas theatralisch anmutende Illustration, und in „Barbarossas Zusammenkunft mit Papst Alexander in Venedig" — beide gleichfalls von Thaeter gestochen[57]) — schafft auch die großartig gemeinte Architektur Venedigs keinen Ersatz für etwas schwache Kraft der Gestaltung. Dagegen sind in den Vordergrundsfiguren des letzten Blattes, einzelne Bewegungsmotive und Gruppen von wirklicher Schönheit der Linien und Formen, und ihnen wendet sich dann auch die Kraft und das Interesse des Stiches zu. Eindringlicher in der Gestaltung und Komposition des Themas ist „Barbarossas Einzug", der sich nicht so stark novellistisch erzählend verbreitet, sondern eine große innere Spannung schafft zwischen den sich gegenüberstehenden Parteien der einziehenden Sieger und der be-

[54]) Kat. Nr. 70.

[55]) Kat. Nr. 17. 18. — Vgl. auch s. Illustrierung der englischen Geschichte.

[56]) vgl. die knappe Darstellung der verschiedenen Strömungen bei Brieger, das Geschichtsbild des 19. Jhs., die kurz orientieren will, z. T. auch gute Bemerkungen bringt, aber allzu stark und obenhin ins Schematisieren fällt. — Rezension Neumeyer, Repert. 1931.

[57]) Kat. Nr. 69 und 71.

siegten Bevölkerung — Auch hier mußte vor dem Eingehen auf den Stich erst kurz dem Standpunkte Schnorrs nachgegangen werden, da Thaeter, so beschränkt seine technischen Mittel erscheinen, in seiner inneren Ausdruckskraft doch in seltenem Maße wandlungsfähig ist, und Maler und Stecher keine auseinanderfallenden Absichten verfolgen. Er traf mit seinem anspruchslosen — in Bezug auf eigene Wirkung, — aber sachlich vielsagenden Kontur sofort den Kern der Darstellung, „bei Dir ist in dem Umrisse immer schon das Wesentliche enthalten"[58]), dankte ihm Schnorr dafür. Und Thaeter vertiefte die Wirkung durch kräftig hervorhebende Modellierung der plastischen Einzelformen (besonders im Vorder- und Mittelgrund) wie der räumlichen, stark gegensätzlichen Gesamtgruppierung, (die licht- und schattenstarken Mailänder vorne, die überragende Reitergestalt Barbarossas in der Mitte und die ihm folgenden, noch im Schatten liegenden Begleiter). Auf diese Weise verhalf er den Schönheiten Schnorrs in der Einzelcharakteristik, Formenidealität und Linienführung zu klarer Gesamtdarstellung.

Es ist schließlich kein Zufall, daß Thaeter bei seiner späteren Lehrtätigkeit zur Ausbildung der jungen Stecher in seiner plastisch-linearen Anschauungsweise viel nach Schnorrschen Blättern arbeiten ließ, und ihnen sogar — vielleicht als einführende Kopierübung — figürliche Teile aus seinem eigenen Stich „Rudolf von Habsburg" an die Hand gab.[59]) Schnorr unterstützte diese Bemühungen, indem er seine Kartons von ihnen vervielfältigen ließ, allerdings mit leiser Resignation, weil ihm keiner der Schüler den Meister in Bezug auf Feinheit, Kraft und Lebendigkeit ersetzen konnte.[60])

Kaulbach.

Auch bei Kaulbach setzte für den Stecher Thaeter noch nicht das Problem der Farbe ein, wie man bei dieser Art von Vorbild und dem äußerst differenzierten, über einen reinen Kartonstich weit hinausgehenden Stich anfangs denken könnte. Trotzdem das persönliche Verhältnis beider erst in der späteren Zeit, als Kollegen der Münchener Akademie, etwas gespannt wurde, ohne je zu einem direkten Riß zu kommen, sind uns nur wenige schriftliche Äußerungen Thaeters über Kaulbach erhalten, sie aber laufen in ihrer Interpretation Kaulbachschen Schaffens den Stichen ganz parallel. An Cornelius hatte Thaeter gelegentlich die Kraft der Erfindung, seine Gesamt-

[58]) 29. X. 43.

[59]) vgl. München, Maillinger Slg. im Stadtmuseum. — vgl. dazu Maillinger: Bilderchronik von München. 1876—86, unter N. Robert aufgezählt, Bd. III Nr. 1336 a. (ein Kinderköpfchen und ein junger Mann mit Frau).

[60]) Briefwechsel, Dresden Landesbibliothek 18. V. 56.

schau, gewaltige Zeichnung und anderes gelobt und ihn als den größten Maler der Gegenwart angesehen, „wenn er sich auch nicht auf Farbenwichse versteht".[61]) Dasselbe Zurücksetzen der Farbe zu Gunsten von Linie und Form tritt uns in seinem ersten Urteil über diesen Schüler entgegen. Von ihm wie von den anderen, damals 1827 im „Odeon' stark unter Cornelius' Einfluß noch stehenden Malern Hermann, Anschütz und Eberle, erwähnt er zuerst die meist gute Komposition, dann die Zeichnung, dann ausdrücklich die weniger gute Malerei.[62]) Und sobald er 1835 die erste Fassung der Hunnenschlacht gesehen hat, spricht er nur noch begeistert von ihrer ungeheuren Komposition, der lebendigen Darstellung, der wunderschönen, meisterhaften Zeichnung".[63]) Wenn er sich 1858, längst nach allen seinen Kaulbach-Stichen, gegen die Bezeichnung „Kartonstecher"[64]) verwahrt, so richtet sich das nur gegen die zu enge Beurteilung seines Lebenswerkes und er entschuldigt sich gleichsam mit Hinweis auf seine Vorbilder, die ihm nie Gelegenheit zur Farbe gegeben hätten. Wo für ihn der Ansatzpunkt zu dieser Fragestellung lag, wird im folgenden Abschnitt über Schwind zu zeigen sein. Jedenfalls war Thaeter bei seinen Stichen nach Kaulbach nur darum bemüht, diese ihn bestechende Meisterschaft der Zeichnung und das Geistreiche der „Erfindung" und Komposition treffend wiederzugeben. Dabei empfand er, der in Theorie und Praxis auf Wahrheit und Einfachheit den höchsten Wert legte, eigentümlicherweise nie das Gesuchte, das anderen Zeitgenossen als so peinlich „absichtsvoll"[65]) auffiel und daher letzten Endes doch zu einer Ablehnung führte. Auch ein feinfühliger Geist wie Carus hatte trotz aller aufgezählten Vorzüge der Berliner Museumsfresken doch mehr das bleibende „Gefühl des künstlich Gemachten als des Freien und Gesunden".[66])

Die Aufgabe der „Hunnenschlacht"[67]) greift Thaeter nach seinem bewährten und auch hier sehr angebrachten Prinzip der plastischen Betonung und Aufteilung an. Das eindeutige Bild der Thaeterschen Stellungnahme gewinnt noch an Schärfe, wenn man seinen Stich der „Hunnenschlacht" mit dem der Dunckerschen Ausgabe[68]) vergleicht, der von dem eine Generation jüngeren Stecher Jacoby gestochen wurde.

[61]) Biogr. I. 117.
[62]) Biogr. I. 70, 76.
[63]) Biogr. I. 105.
[64]) Biogr. I. 141, nach dem Erscheinen der Förster'schen Kunstgeschichte.
[65]) Hoff, Lehrjahre 1903. S. 226.
[66]) Carus: Denkwürdigkeiten und Lebenserinnerungen Bd. III. S. 159.
[67]) Kat. Nr. 22.
[68]) W. v. Kaulbachs Wandgemälde im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin. Herausgeg. u. verlegt von A. Duncker. 12 Lief. 1853—71 — Die „Hunnenschlacht" s. 5. Lief. 1859.

der von der Berliner Schule Mandels herkommt. Obwohl sein Blatt einen beträchtlich größeren Umfang besitzt (63.3 : 53.0, gegenüber Thaeters 43.3 : 35.6), ist die Wiedergabe völlig als „Bild" aufgefaßt und die ganze Fläche detailliert ausgeführt. Konturen zu geben wird vermieden, die Absetzung geschieht durch verschieden gekreuzte Lagen, und zwar nicht nur in der äußeren Zeichnung, sondern auch in den Gesichtern, sodaß alle Teile mit großer Weichheit verbunden und zusammengehalten werden. Der landschaftliche Hintergrund wird in diese Stimmung, die Atmosphäre und Licht wiederzugeben sucht, mit hineinbezogen. Abendwolken schweben über der Stadtsilhouette und leiten damit in der Tonhaltung zu den Figuren des Hauptkampfes in der Luft über. Nichts ist von dieser malerischen Verbindlichkeit bei Thaeter zu spüren. Mit klarer Härte entwickelt er die ellipsoide Komposition aus dem Figürlichen der auf der Erde Liegenden, der streitenden Gruppen in der Luft und der vermittelnden, seitlich Aufsteigenden. Mit großer Prägnanz charakterisiert er den stark gesteigerten, oft übersteigerten Ausdruck der Mienen und individuellen Bewegungsmotive und trennt die wichtigen und unwichtigen Teile gruppenweise ab, die einen scharf konturierend und modellierend, die anderen mit gleichmäßig dünnen Lagen zudeckend. Wenn von der stark ausgeklügelten Komposition, die Thaeter durch Freilassen angrenzender Flächenstücke noch hervorhebt, doch schließlich eine unruhige, kleinliche Wirkung zurückbleibt, so liegt das nicht an dem trocken wiedergegebenen Stich, sondern an dem „seltsam überfüllten Figurengewühl", dem „jener ruhige Ernst fehlt, der zu großen Gedanken notwendig gehört".[69])

Von einer scheinbar anderen Seite zeigt sich Kaulbach in dem ebenfalls frühen Karton der „Sachsenschlacht",[70]) noch in den dreißiger Jahren entstanden und von Thaeter 1840/41 für den Leipziger Kunstverein gestochen. Waren in der „Hunnenschlacht" die Figuren im Verhältnis zum Grunde zu klein und wirkten daher unruhig, so schlägt Kaulbach hier fast ins andre Extrem über, füllt die Fläche mit wenigen großen Gestalten und streift manchmal die Grenze der inneren und äußeren Leere. Man wird bei diesem experimentierenden Schwanken, diesem sichtbaren Suchen nach „Größe" — einem der Lieblingswörter der Zeit — unwillkürlich versucht, wieder einmal an den Meister Cornelius und dessen Lösung einer ähnlichen Aufgabe in den „Apokalyptischen Reitern" zurückzudenken. Bei Kaulbach spielt sich auf einer Ebene dicht vor den Augen des Beschauers der in zwei Gruppen konzentrierte Kampf ab, wobei als Kompositionsprinzip diesmal eine Diagonale (von links oben nach rechts unten) die Scheidung der Parteien bestimmt. Trotz dieser Trennungslinie ist

[69]) Carus, Denkwürdigkeiten IV. S. 19. [70]) Kat. Nr. 23.

der handlungsmäßige Vorgang auch der wenigen Menschen nicht eindeutig klar abzulesen, und das inhaltliche Interesse weder auf eine Gruppe hingelenkt noch gleichmäßig auf die Breitenausdehnung verteilt. So kommt es teils zu einem Durcheinanderschlingen der menschlichen Körper, teils zu einer Isolierung der Einzelmotive, und man wird den Eindruck einer Aneinanderreihung mehr oder weniger wirkungsvoller Modellstudien nicht los. Der Stich Thaeters verschärft die Stärken und Schwächen dieses unvollendeten Entwurfs. Im Brennpunkt seines und Kaulbachs Interesses steht die bestgelungenste dieser Figuren, der Schleuderer, dessen ausholende Bewegung auch am geringfügigsten überschnitten wird. Damit verlegt sich aber der Schwerpunkt des Blattes etwas auf die linke Hälfte, denn die rechte hat kein genügendes Gegenmotiv, und der Stich legt sogar große tote Strichlagen über fast das ganze rechte Viertel. Im Einzelnen ist die Zeichnung des Umrisses kraftvoll und von schöner Klarheit, ebenso arbeitet die Modellierung, den kräftigen Formen angemessen, mit starken Licht- und Schattendifferenzen. Sobald aber Flächen nicht mit Figuren gefüllt oder zum Spannungsträger der angrenzenden Teile gemacht werden, gleitet der Stich, der von sich aus nicht die Kraft der Durchdringung besitzt, ab und wirkt leer. Am meisten tritt dies bei der ohnehin schwachen Haltung und Motivierung einzelner (linker) Teile hervor, wie dem alten knieenden Bogenschutzen, dem Knaben neben ihm und am stärksten bei dem von ganz links heranstürmenden Mann mit dem raum- und flächenfüllenden Mantel und den ausdruckslos emporgereckten Armen. Hier macht erst der Stich, der sich völlig dem Dienste der plastischen Form und dem Ausdruck widmet, die innere Teilnahmlosigkeit Kaulbachs und die Allgemeinheit seiner scheinbar charakteristischen Zeichnung – im Gegensatz zu der vollen Ausschöpfung bei Cornelius und dem infolgedessen ausgeglichenen Stich des Nachschopfers – vollends deutlich. Das ändert sich auch nicht mit den großflächig verteilten Licht- und Schattenmassen, die nach Kaulbachs mehrmaligen und eigenhändigen Retouchen dem Ganzen mehr Ausdruckskraft der Gegensätze und mehr Leben zu verleihen suchen.

Der letzte Stich nach Kaulbach, die „Völkerscheidung“[71]) wurde von Thaeter 1850–52 im Auftrage der Kunsthandlung Arnold in Dresden übernommen, obwohl Kaulbach selbst sie lieber bei Duncker, Berlin, herauskommen sehen wollte,[72]) wo er später die ganze Folge

[71]) Kat. Nr. 24.

[72]) s. Anm. 68 und ungedruckten Brief (Prof. Sigismund) vom 5. II. 1852 an Apell. —

Für die Einsicht in ungedruckte Briefe bin ich Herrn Prof. Sigismund-Dresden, der mir auch manchen wertvollen Hinweis gab, zu besonderem Dank verpflichtet.

noch einmal von der Hand der Berliner Stecherschule, Eichens, Jacoby und Hoffmann, herausgab. Zwar war er mit der Reproduktion Thaeters durchaus einverstanden, dennoch muß man auch hier wieder diese Wiedergabe mit der des gleichaltrigen Eichens vergleichen, um die größere Neigung des Malers zu der letzteren Auffassung seiner Werke zu verstehen. Bei diesem Vergleich wird manches deutlich, was nicht nur die Vorlage, sondern mehr noch die verschiedenen Lager der Graphik kennzeichnet. Nach dem Tode Amslers 1849 ist Thaeter der Hauptvertreter des Kartonstiches, wird aber durch sein Hineinragen in die zweite Jahrhunderthälfte und damit durch seine Teilnahme an der fortschreitenden Entwicklung durch die Corneliusschüler zu einer weitgehendsten Modifizierung seines Stiles gezwungen, der auch bei Kaulbach bis zum Endpunkt der Aufnahmefähigkeit geht. Sein Ausgehen von plastischer Komposition und Ausdruck läßt ihn die große Platte — die Bildgröße beträgt 61,5 : 51,4 — Stück für Stück der Fläche auf dieses Ziel hin gleichmäßig durcharbeiten. Die Anwendung und verhältnismäßig geringe Stärke von Licht und Schatten richtet sich nach der inhaltlichen Bedeutung der Teile und ihrer räumlichen Anordnung, ob vorn, ob hinten. Z. B. werden Gottvater und Engel oben nur geisterhaft matt gegeben, nicht als innerlich und äußerlich bedeutsame oder gar entscheidende Lichtquelle gegenüber der Dunkelheit unten empfunden. Jede Einzelfigur ist scharf in ihrer geistigen Haltung erfaßt und mit den knappsten und technisch unaufdringlichsten Mitteln festgelegt, mit klarer aber nicht harter Zeichnung und feinen, abgetönten Strichlagen. So rundet sich bei Thaeter das Bild zu einer schlichten Wiedergabe des Inhalts, dessen Teile man in ihrer geistigen und formalen Selbständigkeit wie ihrer Beziehung zum Ganzen einzeln betrachten kann. Die Darstellung der „Erfindung" bleibt im Vordergrund des Interesses. Anders bei Eichens. Schon sein Studiengang zeigt nicht die konsequente Schulung im Dienste einer einzigen Kunstrichtung, sondern die Betonung einer glanzvollen Kupferstichtechnik, — die nach der Lehrzeit bei Buchhorn, Berlin und in Paris ihre letzte Ausbildung bei Toschi in Parma erhält, — und ihr Streben, nach eigener Wirkung im Wetteifer mit der großen Malerei. Infolgedessen liegt Eichens mehr an der prachtvollen Erscheinung des imposanten Blattes, der einigermaßen gleichwertigen Wiedergabe der einzelnen Raffinessen, wie etwa dem tropfenden Maul des Stieres im Vordergrund. Seine Charakteristik bewegt sich innerhalb eines viel kleineren und allgemeiner gehaltenen Rahmens, streift manchmal sogar an nichtssagende Glätte und bemüht sich statt dessen, durch übertrieben akzentuierte Licht- und Schattenmodellierung, um einen gefälligen Schönheitsbegriff. Wie sehr eine solche weniger präzise Schwarzweiß-

charakteristik in den Affektabsichten Kaulbachs lag, geht aus seinen Korrekturbitten zu dem Thaeterschen Stich hervor, von denen Thaeter selbst an Apell[73]) berichtet, daß sie die weiblichen und jugendlichen Köpfe möglichst „freundlich und lieblich" und „die alten häßlichen möglichst noch entschiedener garstig" sehen möchten.

II. 4.

Schwind.

Eine eigene Note tragen Thaeters Stiche nach Schwind, und es handelt sich gerade auch bei diesen Arbeiten darum, einmal aufzuzeigen, wie weit die Möglichkeiten eines Stechers reichen, dessen gleichbleibende Grundanschauung Voraussetzung bleibt, und wie stark das Vorbild sich stilbildend auf die graphischen Mittel auswirkt. Diese wechselseitige Durchdringung von Stecher und Maler war Thaeter die lebensnotwendige Quelle seiner jeweiligen Neuschöpfung und bewahrte ihm die Freiheit einer anpassungsfähigen Technik.

Weniger bedeutende Stiche, etwa „Das sterbende Mädchen", [74]) eventuell auch die „Faustus"-Illustrationen[75]) vom Anfang der dreißiger Jahre waren vorbereitend vorangegangen, als Thaeter an den Ätzdruck einer größeren und ausgesprocheneren Zeichnung Schwinds ging, an die erste Fassung des „Ritter Curt".[76]) Von ihr schrieb der Maler 1830 an Schober in Wien, er habe u. a. „Ritter Curts Brautfahrt fertig gezeichnet, welches mein Freund Thaeter in Dresden stechen wird. Ich halte es insofern für gut, als es gewiß den Eindruck eines Lustspiels macht und neu ist. Einzelnes konnte studierter sein".[77]) Die Selbstcharakteristik trifft das Positive wie Negative dieser ersten zeichnerischen Niederschrift des Gedankens. Die Szene ist im Grunde dieselbe wie später, erhält aber unter anderem durch die Beschränkung auf die untere Hälfte des Gesamtbildes einen ausschließlicheren Charakter. Rechts wie links fassen hier Prodeläden die Figurenkomposition ein, die sich auf einer Art Bühne halbkreisförmig vor dem Zuschauer abrollt. In den Gruppen selbst entfaltet Schwind eine ungeheuer reiche und unmittelbar sich aussprechende Phantasie von lebenspruhenden Karikaturen, treffenden Charakteristiken und lebendigem Menschengewühl. Ob es in der Wiedergabe

[73]) vgl. ungedruckten Brief (Prof. Sigismund) vom 5. II. 52.
[74]) Kat. Nr. 74.
[75]) Kat. Nr. 75.
[76]) Kat. Nr. 76.
[77]) Holland: Schwind. 1873. S. 53, vom 30. XI. 1830.

dieser vorläufigen Zeichnung durch Thaeter bei einer Radierung bleiben, oder ob durch weitere Behandlung mit dem Stichel vervollständigt werden sollte, ist festzustellen schwer möglich, möchte man aber nach den teilweise starken Dunkelheiten im Hintergrund kaum annehmen. Auf jeden Fall zeigt schon dieser Abdruck, ebenso wie die radierte Vorzeichnung der unvollendeten „Musikanten“[78]) von 1848, das Vorgehen und Eingehen Thaeters auf die spezielle Formen- und Gedankenwelt Schwinds. Ganz leicht und ausführlich geht die Radiernadel dem lebendigen und vielfach ausbuchtenden Kontur nach, ohne im geringsten an die vereinfachenden, groß angelegten und gegebenenfalls schwellenden Linien früherer Stiche zu erinnern. Beißende Ironie der Charakteristik wie schlichte Allgemeinheit der menschlichen Formen werden gleichermaßen berücksichtigt. Dabei leidet die Reproduktion nur an demselben Übel der Überfüllung und daher Unklarheit der Gesamtwirkung wie das Vorbild.

Mehr humorvoll als witzig erscheint dagegen der Charakter der endgültigen Fassung des „Ritter Curt“,[79]) die die Klärung des Temperaments in formaler und inhaltlicher Beziehung bringt. Der Schauplatz der Szene ist erweitert zur erläuternden und ergänzenden Darstellung eines kleinstädtischen Marktplatzes und dem Ausblick in die dahinter aufsteigende Landschaft, die ebenfalls noch zum erzählenden Faktor gemacht wird. Das Thema ist konzentriert, d. h. in der Weise, daß die vielen Einzelmomente der Haupthandlung untergeordnet werden. Was in der ersten Fassung als selbständige, scharf pointierte Charakterisierung herausfiel, ist hier zugunsten einer gleichmäßigen, idyllischen Gesamtwirkung auf einen milderen Ton gestimmt. Der reproduzierende Stich Thaeters kann, besonders in den späteren Abdrücken, etwas flau erscheinen, wobei man aber nicht vergessen darf, daß die Wiedergabe nicht nach der dem Betrachter vorschwebenden, farbig lebhaften Ausführung, sondern nach der Zeichnung[80]) hergestellt wurde. Dadurch geht naturgemäß viel von der kompositionellen Betonung einzelner Teile, der klaren und strengen Blickführung und der lebendigen Wirkung im Ganzen verloren. Dagegen arbeitet der Stich, — und hier setzt die eigentliche Arbeit des Übersetzers ein, — mit einer glücklichen Verbindung, besser gesagt einem Ineinandergreifen von Kontur und Schraffur. Je nach Forderung im Einzelnen werden Figuren und Staffage mit klaren Umrißlinien abgegrenzt,

[78]) Kat. Nr. 78.

[79]) Kat. Nr. 77. — Schwind erwog anfangs auch den Gedanken einer Holzschnittwiedergabe (von ihm selbst auf Holz zu zeichnen, von Thaeter geschnitten) wegen besserer Verkaufsaussichten. Durch den Verleger Wigand fiel die Entscheidung für einen Stich. Ungedruckter Briefwechsel, Thaeter Nachlass. —

[80]) vgl. ungedr. Brief vom Mai 1844 an Thaeter (Thaeter Nachlaß).

etwa die Vordergrundsszenerie der rechten Hälfte, oder nur mit zartester Punktierung der notwendigsten Zeichnung gegeben, wie die in Ohnmacht sinkende Braut links. Und hinzu tritt das erste und schlichteste Mittel der Sticheltechnik, das hier wie bei keinem anderen Vorbild am Platze war, nämlich gleichmäßige, freie und doch nicht willkürliche Schraffuren. Es sind völlig unkörperliche, unmodellierende, enge Strichlagen, kaum gekurvt und mit kaum sichtbaren Differenzen ihrer Stärke. Der Stecher als selbstständiger Künstler scheint auf alles zu verzichten, was das Auge auf den Glanz, Reichtum und die auffällige Beherrschung seiner besonderen Technik lenken könnte; man findet keinerlei Schwellung des Striches, keine silbern oder samtartig wirkenden Rauten, keine Schwärzen als Kontraste zu hellen Flächen. Bis zu einer Schicht von drei Lagen geht Thaeter in den dunkleren Stellen des Vordergrundes, ohne damit den im allgemeinen stumpfen Ton wesentlich zu verändern, und im Hintergrund, hauptsächlich also in der Landschaft, übernimmt meist nur eine einzige zarte Strichelung die Funktion der notwendigsten Unterscheidung. Hier ist das dienende Zurücktreten der reproduzierenden Technik auf die Spitze getrieben, und nähert sich dem immer erstrebten Ideal Thaeters, daß man sich ganz dem Eindruck der Darstellung überläßt, und nicht an den Vermittler „Stich" denkt. Die gleiche Einschätzung einer solchen Übertragung liegt in der kurzen Äußerung W. Ungers, der Thaeters künstlerischem Schaffen sehr zurückhaltend gegenüberstand, aber zugab, daß er wesentlich zu der Popularisierung Schwinds beigetragen hätte.[81]) Auch Thaeter selbst war sich des Wertes bewußt, der in dieser Arbeit sowohl für ihn als Künstler wie für den an Schwind interessierten Betrachter lag, dahin geht eine Selbsteinschätzung aus dem Jahre 1855, die trotz ihrer Beziehung auf die damalige „Aschenbrödel"-Aufgabe hier die gleiche Berechtigung besitzt. „An technischer Geschicklichkeit werde ich gewiß von vielen übertroffen, so gut wie Schwind selber übertroffen wird in manchen äußerlichen Vollkommenheiten, aber ebenso, wie er die rechten Mittel gefunden hat, seine künstlerischen Gedanken klar und verständlich auszusprechen, so auch ich. — Meine Technik ist eine sehr einfache, aber auch eigentümlich biegsame, die sich jeder besonderen künstlerischen Empfindungsweise gern fügt und anpaßt".[82])

„Und selbst in meiner neuesten Arbeit — Aschenbrödel — ist wie bei Schwind überhaupt, nur in einem gewissen beschränkten Sinn von Farbe zu reden. Wie nur, so fehlt es auch meinen Schulern an aller Veranlassung, über das Maß der Zeichnung hinauszugehen".[83])

[81]) William Unger: Aus meinem Leben. Wien 1929. S. 77.
[82]) Biogr. I. 136.
[83]) Biogr. I. 141.

Diese Worte Thaeters über Farbe — eine der ganz wenigen Äußerungen überhaupt hierüber — bedeuten seine Stellung zu diesem ihm weniger wichtigen Problem, und sie wurden gesagt anläßlich des „Aschenbrödel",[84]) also einer Arbeit, die ihn wohl dem Element der Farbe während seines ganzen Lebens am nächsten gebracht hat. Aber die zeichnend-erzählende Seite, die auch in den farbenreichen Bildern des „Aschenbrödel" unbedingt vorhanden ist, und die zeichnerische Einstellung Thaeters beeinflussen seine übersetzende Tätigkeit derart, daß trotz der Abweichung von den früheren, kartonmäßigen Stichen kein Bruch in seinem Schaffen entsteht. Er hatte immer den allzu großen technischen Aufwand verworfen, und verzichtete darauf, „mit Strichen künstlich zu manövrieren und Farbe zu zaubern",[85]) und so brauchte er auch bei diesem Stich nicht zu den Hilfsmitteln der italienischen z. T. auch der deutschen Stecherschulen zu greifen, d. h. mit Schwellung des Einzelstrichs und raffiniert gekreuzten Rautenlagen die Farbe des Malers zu ersetzen. Dieser bewußte Verzicht gab Thaeter andererseits die Freiheit, mit den ihm eigenen Mitteln die einzelnen Hauptbilder in sich, jedes der drei großen Blätter und schließlich deren friesähnliches Nebeneinander als in sich geschlossenes Ganzes hinzustellen. Der harmonische und reiche Gesamteindruck ist durch wohlabgestufte Subordination erreicht. Die rahmenden und flächengliedernden Arabesken sind klar und deutlich, aber sehr zart gehalten, die begleitenden Bilderthemen (oben: Amor und Psyche, unten: Dornröschen) sind ebenfalls noch zurückhaltend in ihrer Tonstärke, denn der stärkste Akzent und die größten Tondifferenzen liegen in den 4 Haupt- und 5 Nebenfeldern der eigentlichen Aschenbrödel-Erzählung. Thaeter hat wohl in keinem einzigen seiner vielen Stiche eine solch reichhaltige Skala von Licht und Schatten benutzt wie hier, unendlich viele, enge und wenig gekurvte Strichlagen übereinander bis zum dunkelsten Ton, und feinste Pünktchen in den Übergängen (bes. in dem kontrastreichen „Maskenfest", 2. Hauptbild). Und nie verleitet ihn die Kolorierung des Originals, wie der Maler die Aufmerksamkeit des Beschauers durch helle Farbflecke auf diese oder jene Stelle hinzulenken (z. B. bei dem Schimmel in der „Erkennungsszene", 4. Hauptbild), sondern über die farbliche Kontrastierung etwa des erstaunten Königspaares auf dem rechten Balkon („Erkennungsszene") geht Thaeter die Deutlichkeit und Ausdruckskraft der zeichnerischen Charakterisierung, so daß der „Aschenbrödel"-Stich nur eine folgerichtige reife Entwicklungsstufe des „Ritter Curt" (2. Fassung) bedeutet.

---

[84]) Kat. Nr. 80.
[85]) 14. April 1834 an Schnorr, Dresden Landesbibliothek.

II. 5.

Carstens und Raffael: Die historische Erfüllung von Thaeters Ideal.

Carstens.

In München während der Zeit seiner größten Entwicklung und Aufnahmefähigkeit, wurde Thaeter mit Carstens'schen Blättern bekannt, als er Ende der dreißiger Jahre für den Grafen Raczynski einige Hauptwerke der neueren deutschen Kunst zu stechen hatte. Obwohl wir kaum schriftliche Äußerungen von ihm über Carstens besitzen, wird aus dem ganzen Einsatz der künstlerischen Fähigkeiten seine große Bewunderung für ihn deutlich. Er fühlte wohl in der großartigen Einfachheit, den plastischen Figuren und dem stark gedanklichen Bildinhalt des älteren Künstlers den historischen Ansatzpunkt für einen Cornelius, gleichzeitig aber auch den künstlerischen Eigenwert, dessen Achtung in dem Bewußtsein der damaligen Zeit, d. h. des kunstkaufenden Publikums, schon nicht mehr sehr hoch stand.[86]) Auch Raczynski sah nicht in Mengs, sondern in Carstens den Keim zu einer neuen, lebendigen, idealen Kunst.

Gleich im ersten Blatt der „Nemesis, Nacht und Parzen"[87] von 1839 arbeitete Thaeter das für Carstens Wesentliche heraus. Große und Einfachheit in Komposition und Form wurden als die Gesamthaltung begriffen und mit sparsamen und sauberen Mitteln auch in der Wiedergabe erreicht. Ein klarer und ruhiger Umriß verband sich mit feinsten, engen, schraffierenden Lagen, die gleichmäßig in Richtung und Abstand über große Flächen verlaufen und lang durchgezogen wurden, sodaß der gesammelte Ausdruck und feierliche Ernst des Originals ohne an sich technisch reizvolle Mittel und Zuhilfenahme von Helldunkelwirkungen gegeben werden konnte.

Die neben den „Apokalyptischen Reitern" nach Cornelius ausgezeichnetste Arbeit aber führte Thaeter in dem „Megapenthes"[88] von 1843 aus. Auch innerhalb des Carstens'schen Werkes ist es eins der besten Blätter, besser auch jedenfalls als der 2. Teil dieser Lukianszene, die Carstens in zwei Einzelbilder zerlegt hatte. Der damalige Direktor des Weimarer Großherzogl. Museums, der Kunstschriftsteller Schorn, hatte Thaeter, auf dem Umweg über Preller, auf diesen Schatz von Zeichnungen aufmerksam gemacht. Diesen einem weiteren Publikum

---

[86]) In der bewegten Zeit der dreißiger und vierziger Jahre kann man vielleicht in der Carstens-Bewertung scheiden zwischen dem auf die Gegenwart eingestellten Publikumsgeschmack und den historisch interessierten Fachkreisen.

[87]) Kat. Nr. 3.

[88]) Kat. Nr. 5.

bekannt zu machen, sah Thaeter als Hauptaufgabe während seiner dortigen Wirksamkeit an. Er beabsichtigte eine Reihe von ihnen im Stich laufend herauszugeben,[89]) und es ist tragisch, daß der plötzliche Tod Schorns und die völlige Interesselosigkeit der Zeitgenossen den Plan zum Scheitern brachten. Denn schon dieser erste Stich, der „Megapenthes", fand keine Abnehmer, trotzdem „mehrere Leipziger Kunstfreunde sehr günstig davon gesprochen haben"[90]) und obwohl Thaeter, der anfangs selbst den Vertrieb übernommen hatte, ihn zwecks Werbung und Verbreitung an seine Freunde in Weimar, Berlin und Hamburg[91]) und an mehrere Kunstvereine, u. a. Köln und Düsseldorf schickte. Aber gerade der Zusammenprall mit Düsseldorf erinnert an die gesamtkünstlerische Lage des damaligen Deutschlands und seine Wendung gegenüber dem ersten Drittel des Jahrhunderts. In den dreißiger Jahren hatte endlich die Düsseldorfer Schule auch in Dresden über die farblosen Nazarener gesiegt.[92]) Und ein Symptom der Reife der Zeit für eine Revolution der Farbe, der malerischen Auflockerung war das sensationelle Auftreten der belgischen Geschichtsmaler auf der Berliner Kunstausstellung von 1843. Daß bei diesen neuen Fragestellungen kein Raum für eine bewundernde oder auch nur interessierte Erinnerung an Carstens blieb, ist verständlich. So mußte sich Thaeter nach einer finanziellen Sicherstellung seines Werkes umsehen und bot Ende 1844 dem Verleger Wigand in Leipzig den Vertrieb des Blattes für eine Pauschalsumme von 300 Thalern an,[93]) was dieser jedoch, wohl in richtiger Erkenntnis der augenblicklichen Geschmackslage, ablehnte.

Man muß den geringen Widerhall des „Megapenthes" oder der „Überfahrt der Toten", wie er auch genannt wurde, umso mehr bedauern, als ein glückliches Zusammentreffen mehrerer Faktoren bei dem künstlerischen Gelingen des Stiches stattgefunden hat. Die Komposition des figurenreichen Bildes ist selten glücklich in dem Reichtum der einzelnen Gruppen wie dem formalen Zusammenschluß der ganzen Szene. Von dem aufrechten Charon auf dem Heck des Schiffes links gleitet der lebhaft, aber nicht unruhig geführte Blick über den von wimmelnden Menschen erfüllten Schiffsraum zu den hoch aufragenden Figuren im Bug, Klotho und Hermes. Deren Blickrichtung

[89]) Als nächstes Blatt war „Die Geburt des Lichtes" nach Sanchuniation vorgesehen, vgl. Schuchardts Anzeige des Megapenthes, Schorns Kunstblatt 1844, Nr. 17. S. 68.

[90]) Biogr. I. 114.

[91]) Brief an Milde vom 12. XII. 43, vgl. Biogr. II. 53.

[92]) vgl. E. Posse und G. Rudolph in: 100 Jahre Sächsischer Kunstverein, her. E. Hänel, Bd. II. Dresden 1928.

[93]) Es handelte sich um 300 Abdrucke, zu vergüten teils in barem Geld, teils gegen Überlassung von Kunstliteratur aus dem Wigandschen Verlage. vgl. ungedruckten Brief (Prof. Sigismund) vom 15. IX. 44.

führt zu dem widerspenstigen, vorwärtsgedrängten Gefesselten, dem Megapenthes, und wird über die nächsten, dem Schiffe am Strand gegenüberliegenden Gestalten allmählich wieder zum hinteren Schiffsteil zurückgezogen. Das Ganze bewegt sich etwa auf einer räumlichen Ellipse, ohne das Kompositionsschema allzu deutlich durchscheinen zu lassen oder den engen Zusammenhang von Figur und landschaftlicher Umgebung aufzugeben. Das Wertvolle der Wiedergabe liegt z. T. schon in der Tatsache, daß der hier besonders deutlich werdende, räumliche und plastische Reichtum von Carstens voll zur Wirkung kommt und nicht durch einen unzulänglichen Umrißstich unausgeschöpft bleibt, wie bei den Müllerschen Stichen der Riegelschen Publikation.[94]) Ein auf strenge, anatomische Zeichnung gerichteter Stecher wie Thaeter mußte die Aufgabe von der modellierenden Seite her anpacken, und so geht sein Stichel denn auch sorgsam den unendlich vielen Bewegungsmotiven und ihrer Stellung innerhalb des Ganzen nach. Mit kräftiger Differenzierung von Licht und Schatten hebt er die kompositionellen Stützpunkte, Fährmann, Klotho und Megapenthes hervor. Ebenso werden nach Thaeters hier besonders glücklichem Prinzip die Vordergrundsfiguren schärfer in Helligkeitsgegensätzen und Charakteristiken herausgebracht. In wirklich geistreicher Weise werden dann, je nach inhaltlicher und formaler Bedeutung, die übrigen nach dem Hintergrund zu abgestuft, die kräftige Muskulatur der in das Schiff Kletternden, die heftig Gestikulierenden im Schiffskörper und die verschiedenen Grade der Teilnahme in den benachbarten Köpfen. Dieselbe Abtönung erfahren die Landschaft und die wenigen Requisiten dieser Szene (Gewandstücke, Krone, Szepter), die in schlichtester Weise nur der bildlichen Erläuterung dienen. Schwer, großflächig und monumental steht im Hintergrunde die Felsenlandschaft und in den Einschnitt ihrer einfachen Blöcke fügt sich die ruhige, in der gleichen Tonstärke gehaltene Form von Mastbaum und Segel, im unteren Teil wieder zu der beweglichen Tonmodellierung des Figurlichen überleitend.

Eine dritte Arbeit, nach Carstens, der „Traum des Amphiaraos",[95]) eine Radierung, die Thaeter für Förster 1858[96]) anfertigte, weist trotz ihrer flüchtigen Haltung dieselben Merkmale seiner Auffassung auf. Ein weitmaschiges Netz von gleichmäßigen Strichen grenzt im Einzelnen der Figur wie im Gesamten der Komposition die klaren Partien von Hell und Dunkel gegeneinander ab (die linken zwei Drittel Helligkeit gegen das rechte dunkle Drittel), und es wird

[94]) H. Riegel: Carstens Werke. In Stichen von Müller. 3 Bde. Leipzig 1874—84, als 2. Aufl. der Schuchardtschen Ausgabe. 1849—56.

[95]) Kat. Nr. 4.

[96]) Ernst Förster: Denkmäler deutscher Bildnerei und Malerei. 5 Bde. Leipzig 1858 ff. — vgl. Biogr. II. 139.

nichts getan, um die Größe und Wucht der schweren Figuren und des einfachen Raumes durch irgendwelche Details gefälliger zu machen. Ein besonderer, im Graphischen liegender Reiz, wie er in den früheren Blättern in ausgesprochenem Maße vorhanden war, findet sich hier nicht, der Grund liegt aber, neben der flüchtigen Ausführung, an dem Reproduktionsmittel der Radierung, die bei der Klarheit Carstens'scher Formen hinter der Wiedergabe durch einen Kupferstich zurückstehen muß.

Diese Blätter bedeuteten eine dankbare Aufgabe für einen Stecher, der in seinem Vorbild „innere Wahrheit und bedeutsame Charakteristik" suchte und nur die jeweilig einfachsten, aber sinnvollen Mittel seiner Kunst zur Wiedergabe heranzog. So stehen hier naturgemäß der lebendigste und vielsagendste Umriß, einfache Strichlagen (Landschaft) und stark kurvige Rautenmodellierung mit Punkten in den auslaufenden Taillen im Vordergrund (Fleischteile). — Es ist zwar fast ein halbes Jahrhundert seit Goethes Aufsatz in den „Propyläen" über „Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste" bis zu Thaeters Stichen vergangen, aber die dort erhobene, aus der klassizistischen Formauffassung erwachsene Forderung ist in gewisser Weise noch bei Thaeter und seinen Ansprüchen an den Stich lebendig. „Die Kupferstiche werden fortschreitend zwar immer gefälliger fürs Auge, der Mechanismus gewinnt immerfort; doch verschwindet in eben dem Maße auch die Spur ächter Kunst immer mehr und mehr daraus. Es kann nur dadurch geholfen werden, daß die Kupferstecher überhaupt besser zu zeichnen, mehr auf Geist und Ausdruck in treuer Nachahmung ihrer Vorbilder zu sehen, angehalten werden. Sie könnten auch, durch ernsteres Studium über Harmonie, Stärke, Schwäche und Verhältnis der Farben gegeneinander, ihre Kunst beträchtlich verbessern und erweitern.[97]) Die Blätter würden dadurch nicht nur an Reiz und Anmut gewinnen, sondern das Unbestimmte, Verblasene, wodurch sie jetzt gefällig zu werden, und das Auge zu bestechen suchen, müßte dem Deutlichen, aber Übereinstimmenden, mit einem Wort der besseren Kunst nächstens Platz machen".[98]) Bei Gelegenheit eines derartig klassizistischen, zeichnerischen Vorbildes wie Carstens erfüllt Thaeter diese theoretische Forderung in hohem Grade und er ist sich dabei des Abstandes gegen seine eigene Zeit auch bewußt. „Denn es tut wahrlich not, neben so vielem mittelmäßigen, seichten, sentimentalen Zeuge auch einmal etwas Derbes auf die Beine zu bringen",[99]) äußert er gegen Milde, als er ihn um Verbreitung des Blattes bittet.

[97]) Damit sieht Goethe auch schon den über Thaeter hinausgehenden „Farbenstich" des späteren 19. Jahrhunderts voraus.

[98]) „Propyläen" von 1799. 2. Bd. 2. Stück, S. 170/71.

[99]) Biogr. II. 53.

Die Überlegungen und Schwierigkeiten einer Kupferstichpublikation werden auch oder gerade für große Unternehmer und Kunsthändler derartig kompliziert, daß es nicht uninteressant ist, die Vorgeschichte und das Schicksal des Thaeterschen Stiches „Paulus' Predigt in Athen",[100]) wie sie sich nach der Biographie und Briefe stellen darstellen, kurz zusammenzufassen: 1855 schon hatte der Dresdner Kunsthändler Arnold daran gedacht, die sieben Teppichkartons Raffaels in Hamptoncourt in einer Stichfolge von Thaeters Hand herauszugeben. Dieser Plan zerschlug sich jedoch wieder. Im Jahre 1859 wandte er sich erneut in derselben Absicht an Thaeter und sie beschlossen, den „Paulus" als Probeblatt herauszustellen.[101]). Es gingen Thaeter auch sofort englische Originalphotographien u. a. Details einzelner Köpfe, als Vorlagematerial zu, nach denen dann, neben einem einmaligen Vergleich in Dresden mit den Teppichen selbst, der Stich gearbeitet wurde. Als die Platte 1862 fertiggestellt war, hatte sich inzwischen eine Situation des Kupferstichs gegenüber der Photographie herausgebildet, die Arnold von dem geplanten Unternehmen Abstand nehmen ließ, bevor nicht ein genügendes Gesetz zum Schutze einer graphischen Publikation erlassen worden wäre.[102]) Aus demselben Grunde hielt er ängstlich alle vorhandenen Abdrücke zurück und bat auch Thaeter, sie der Öffentlichkeit strengstens fernzuhalten. Unvermittelt taucht dann aber in der Biographie eine kurze Notiz vom Jahre 1865 auf, daß der „Paulus" nun doch gedruckt und herausgegeben wurde.[103]) Entgegen dieser letzten Erwähnung des Stiches möchte ich jedoch ein völliges Scheitern des Planes annehmen, da nur von elf Graphischen Sammlungen nur die auffallend geringe Anzahl von drei Abdrucken[104]) — und diese noch dazu ohne jede Beschriftung — bekannt sind.

In der Ausführung des Stiches machten sich sehr bald unvorhergesehene Schwierigkeiten bemerkbar, und zwar solche, die in dem Wesen der photographischen Vorlage begründet waren. Denn nicht nur, daß die Photographie den Umriß der Formen — d. h. für einen Stecher wie Thaeter das Wesentlichste — in unbestimmter Breite wiedergab, oder die Formen überhaupt im Dunklen ließ, sie über-

[100]) Kat. Nr. 46.

[101]) Thaeter motiviert ein „Probeblatt" Schuchardt in Weimar gegenüber mit dem Grund „wegen drohender Kriegsaussichten". s. Biogr. II. (1859) S. 128.

[102]) Arnold ließ sie nicht einmal, als Vorbereitung zum Druck, galvanisch ablagern. Biogr. II. 159.

[103]) Biogr. I. 162.

[104]) Der fertige Stich nur in: Braunschweig, Dresden und Hamburg.

mittelte ihm vor allem nicht die Gesamthaltung und -wirkung, die „Harmonie" nach einem Wort Rietschels,[105]) von der die Arbeit ausgehen konnte. Nach einigen suchenden Überlegungen stellte Thaeter daher den Paulus, der ihm innerer und äußerer Mittelpunkt der Komposition zu sein schien, an den Anfang seiner Ausarbeitung und führte ihn sogleich vollständig aus, womit die größten Licht- und Schattengegensätze festgelegt waren und fügte dann die übrigen in sinnvoller Abstufung hinzu. Als nächst stark differenzierte und großflächige Gestalten faßte er somit das links stehende Ehepaar auf, dessen Betonung im Bilde durch seine Richtung auf Paulus zu und seine innere Anteilnahme an dessen Predigt gegeben war. Wieder eine Gruppe für sich bildeten die nächsten, in die Tiefe führenden Einzelfiguren und schließlich die gestikulierenden Sitzenden im Hintergrund. Nach demselben Prinzip der inhaltlichen und formalen Wichtigkeit stufte Thaeter die folienartige Architektur und Landschaft ab. Nicht mehr so scharf und klar wie in seinen früheren Arbeiten sind hier die zeichnenden Linien betont, aber die Form wird mit kräftigen, sogar teilweise tiefen Furchen und Rauten herausmodelliert (Paulus, Ehepaar), während gleichmäßig zartgestrichelte Lagen über einer dünnen Zeichnung die am meisten zurücktretenden Formen bedecken. „Die Behandlung ist frisch und kräftig, — schrieb Schnorr nach einem Besuch bei Arnold sehr befriedigt an Thaeter — die Striche treiben keine Buhlerei, sondern gehen in dem Werke auf. Die Lagen sind nicht zu eng und nicht zu weit, und so geschmeidig, daß sie der zarten Form wie der mächtigen sich anmessen."[106]) Wieder kann man auch am „Paulus" die schon mehrmals bemerkte Eigentümlichkeit der Ausführung beobachten, die ursprünglich prägnante Charakteristiken im Laufe der Probedrucke offensichtlich dämpft und ihre Rolle im Bildganzen eindeutiger abgrenzt. Damit wird an einem besonders reinen Beispiel die geistige Position Thaeters deutlich, der sich berechtigt und verpflichtet fühlt, das Original nach seiner eigenen geistigen Verarbeitung zu ordnen und zu deuten. Und es entsteht das Ideal eines einfachen, großartigen Inhaltes in klarer, ausdrucksvoller Form und übersichtlicher Komposition. Aber noch etwas anderes läßt sich, über Thaeter persönlich hinaus, an dieser abermaligen Lösung einer alten Aufgabe zeigen, und das ist ihre Neuartigkeit, die Interpretation des nazarenischen 19. Jahrhunderts, das sich ebenso selbständig neben sein historisches Vorbild, den Marcanton, wie neben seinen letzten wichtigen Vorgänger aus dem 18. Jahrhundert, Dorigny, stellt. Die Vorliebe für Marcanton entsprang der Begeisterung für Raffael und der Vorstellung, wie nahe innerlich und äußerlich

[105]) Biogr. II. 122.
[106]) Briefwechsel, Dresdner Landesbibliothek, vom 25. V. 62.

dieser Stecher dem größten Maler gestanden hatte, und wie eng Anschauung und Mittel einander entsprachen. Dennoch hoffte das 19. Jahrhundert, gegenüber der fast holzschnittartig groben und undifferenzierten Zeichnung des 16. Jahrhunderts, mit bestimmten Mitteln seiner fortgeschrittenen Technik und größerer Sorgfalt im Einzelnen das Original doch noch vollständiger und getreuer wiederzugeben. Ebenso wenig genügte der neuen Auffassung die Wiedergabe des Barock, dessen malerische Haltung ihm zuviel Gewicht auf die knittrigen Gewänder und zu wenig auf die plastische Form und intensiven Ausdruck legte.[107]) — Als 1862 dieser Stich Thaeters als ein bekenntnisartiges Spätwerk vollendet war, hatte sich in der Zwischenzeit die graphische Richtung der farbigen Anschauungsweise zugewandt und erhielt 1867 mit Kellers Stich nach Raffaels „Disputa" als Zeichen allgemeiner Anerkennung die goldene Medaille der Pariser Weltausstellung.

II. 6.

Zusammenfassung.

Was bei einer Übersicht über die gesamten Arbeiten Thaeters so menschlich sympathisch berührt wie zu ihrem sachlichen Werte beiträgt, ist die Bescheidenheit, mit der er den Rahmen seines begrenzten Könnens ausfüllt und die konsequente, höchstmögliche Entwicklung seiner Fähigkeiten. Schon vor seinem ersten bedeutenden Zusammentreffen mit bestimmten Gattungen der Kunst, Malerei (Cornelius) und Bildhauerei (Rauch) — Architektur spielte nie eine Rolle bei ihm — war in ihm instinktiv die ungefähre Richtung seiner Seh- und Arbeitsweise festgelegt und strebte nur nach Klärung und Erweiterung in mannigfaltiger praktischer Tätigkeit. — Linie, plastische Form, Ausdruck, mit diesen drei Worten kann man am besten Thaeters gesamtes Streben und Schaffen bezeichnen. Sie lassen sich nicht voneinander trennen und etwa chronologisch hintereinander oder an bestimmte Personen gebunden nebeneinander ordnen, wenn man auch andrerseits nicht verkennen darf, daß einmal diese, einmal jene Seite in einer Entwicklungsphase stärker ausgebildet und betont wird. So vor allem in der Anfangsepoche der Stiche nach Rauch (1828—34), wo das Suchen und Aneignen der plastischen Form deutlich im Vordergrund steht, oder in der Zeit der Stiche für Raczynski (Ende der dreißiger Jahre), die ihn in verhältnismäßig kurzer Zeit

[107]) Der Stecher Dorigny wird im Zusammenhang mit dem „Paulus" nicht genannt, dagegen bei der Arbeit am (unvollendeten) „Petri Fischzug" von 1865 ff., bei der Thaeter ihn sowohl wie den Stich Holloways benutzen mußte, da die Photographie nicht das ganze Format wiedergab, vgl. ungedruckten Brief vom 8. II. 66. an L. Friedrich (Prof. Sigismund).

zu einer knappen und sicheren Erfassung der individuellen Künstlercharaktere und zu intensiver Darstellung ihres Ausdrucks führten. Noch weniger aber lassen sich die einzelnen Elemente in seinen reifen Werken scheiden, etwa im „Megapenthes" (1844) oder in den „Apokalyptischen Reitern" (1849), im Gegenteil, sie werden je nach Vorbild jedesmal zu einem neuen Ganzen verschmolzen. Seine Entwicklung läßt sich also nicht in gegensätzliche Epochen einteilen, sondern besteht in einer stetig wachsenden Beherrschung und Verfeinerung des festen Bestandes seiner graphischen Mittel und ihrer Anwendung, und — aufs Ganze gesehen — in einer innerlich immer enger werdenden Verknüpfung von Vorbild und Wiedergabe, Inhalt und Form. Man kann wohl dieses Streben nach einem Ganzen, nach völligem Inbesitznehmen und Durchdringen einer Aufgabe mit allen Kräften als ein Merkmal und Ausfluß der nazarenischen Geisteshaltung nehmen, wie sie etwa Schlegel in seinem programmatischen Aufsatz von 1819[108]) formuliert hatte als „eine neue Liebe", die Geist und Gemüt des Menschen gleichermaßen anspanne. In dieser neuen Verbindung gehen auch die verschiedenartigen Einflüsse, die die Anregung und Anlehnung an deutsches und italienisches Mittelalter und Hochrenaissance mit sich bringen, organisch auf. Es wäre daher sinnlos und ohne fruchtbares Ergebnis, wenn man Thaeters Stechweise im Einzelnen ableiten wollte aus seiner Abhängigkeit von Marcanton und Dürer. Selbstverständlich kann man eine Beeinflussung nicht leugnen, die einerseits in der Klarheit der plastischen Form und der meist einfachen Richtung der wenigen Strichlagen, andrerseits in dem Reichtum und der Kraft der einzelnen Linie und der Betonung des geistigen und seelischen Ausdrucks liegt. Aber die Bedeutung der Anlehnung an diese Vorbilder, d. h. die Übernahme graphischer Mittel erscheint sekundär gegenüber der neuen, selbständigen Verarbeitung der jeweiligen Vorlage, die ihrerseits erst die Technik näher bestimmt.

III. 1.

Thaeters theoretische Anschauungen über Kunst und Kupferstich.

Es ist sehr bezeichnend für Thaeters Persönlichkeit, daß er seine künstlerischen Anschauungen nie in eine „Theorie" gebracht hat, kein System im Sinne eines gedanklichen Baues hatte.[109]) Seine

[108]) Schlegel, Fr. „Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Jahre 1819". Sämtl. Werke. Wien 1822 ff., 10. Bd.

[109]) Etwas anderes ist es mit seiner praktischen Lehrtätigkeit, in der er allerdings eine bestimmte Lehrmethode sich ausgebildet hatte, vgl. Biogr. I. 136. und W. Unger, Aus meinem Leben, Wien 1929.

Haltung war immer eine eindeutig feststehende, aber aus dem lebendigen Schaffen heraus erwachsene, die man am besten mit Goethes Wort „Bilde Künstler, rede nicht!" umschreiben kann. Wenn er sich im Jahre 1867, — ein einziges Mal und fast am Ende seines Lebens, — doch zur schriftstellerischen Stellungnahme entschloß,[110]) dann war dies nicht die überschüssige Kraft eines Künstlers, der dadurch sein Werk auch mit Worten fortsetzen wollte,[111]) sondern mehr Notwehr, aufgezwungene Verteidigungsstellung eines Menschen, der sich in seinem künstlerischen Schaffen bedroht sah, und nur zu diesem öffentlichen Sprachrohr griff, um sich allgemeiner und nachdrücklicher verständlich zu machen. Seine theoretischen Anschauungen über Kunst, im besonderen über die Grabstichelkunst, erfahren wir vielmehr nur aus gelegentlichen Äußerungen in Briefen anderen gegenüber oder aus kurzen Bemerkungen seiner autobiographischen Aufzeichnungen. So selten darin seine grundsätzliche Haltung näher berührt wird, um so wichtiger sind uns diese Stellen, die eine früh geklärte und folgerichtig reifende Einstellung zeigen, wie sie auch seinem parallellaufenden Schaffen abzulesen ist. Beides muß desto mehr anerkannt werden, als Thaeter sich seinen Weg, seinen Lehrer und seine Vorbilder selbst gesucht und den ihm ursprünglich fernliegenden Lebensbereich der Nazarener mit sicherem Instinkt auch gefunden hat.

Im Jahre 1839 — einem Jahr, in dem Thaeter anläßlich der Kunstgeschichte Raczynskis[112]) die verschiedensten Künstlerindividualitäten zu stechen hatte, Carstens, Kaulbach, Schinkel, — äußert er sich gegenüber Rietschel: „... Ich habe die guten Arbeiten alter und neuer Meister meines Faches wohl meist gesehen, habe aber nie eine davon als Muster zu meiner Arbeit hingestellt, um es auch so zu machen. Dies hat ohne Zweifel das Gute gehabt, ... durch die Art und Qualität der zu behandelnden Stoffe dazu begünstigt, ein System ... auszubilden, ... nach dem ich im Stande bin, alles lebendig und frei aufzufassen und wiederzugeben."[113]) Der Ton liegt in diesem Zusammenhang auf dem „lebendig und frei", was sein volles Gefühl der Verantwortung wie der Freiheit gegenüber seinem Vorbild ausdrückt. Noch klarer und stärker kommt diese Stellung 1859 zum Vorschein, als er direkt herausgefordert wird durch die gegenteilige Anschauung seiner fortgeschrittenen Zeit-

[110]) „Über Reproduktion in der bildenden Kunst". Augsburger Allg. Zeitg. 1867, Nr. 201/2. (s. Biogr. III.).

[111]) Als ausgesprochene Beispiele hierfür seien Longhi und A. Bartsch angeführt.

[112]) Graf Athanasius Raczynski: Geschichte der neueren deutschen Kunst. 3 Bde. Text. 1 Tafelband. Bln. 1836—41.

[113]) Biogr. II. 46.

genossen. Der Buchhändler Arnold in Dresden hatte Raffaels Teppichkartons nach den englischen Originalphotographien neu herausgeben wollen, stand aber dem Kupferstich als „veraltetem" Reproduktionsmittel sehr kritisch gegenüber.[114]) Thaeter hatte schon länger mit diesen Schöpfungen Raffaels als einem Höhepunkt der Kunst und einem willkommenen Vorwurf für seinen Stichel geliebäugelt und fühlte sich nun in seiner Künstlerehre gekränkt, weil hier ein mechanisches Reproduktionsverfahren als Konkurrent des Kupferstichs auftreten sollte. So läßt er sich einmal etwas länger über Vermögen und Grenzen seiner Kunst, Freude und Qual seines verkannten Berufs aus. „Doch kein Kupferstecher wird da etwas herausbringen, der sich nicht völlig frei und unabhängig von seinem Handwerk fühlt. Man muß sicher in der Handhabung des Materials und der technischen Mittel sein, aber sich nicht durch sie bestimmen lassen. Dieses Suchen und Forschen, Herausfühlen des Inhalts und Ausdrucks, dieses lebendige Gestalten und Schaffen, wie es hier beim Wiedergeben eines solchen Werks nötig ist, schließt alles mechanische Tun und Aneinanderreihen, wie es sonst wohl in der Natur des Kupferstechers liegt, völlig aus. Während das Ganze in seinem Gesamtausdruck und in seiner Totalwirkung ohne zu wanken, noch zu weichen fort und fort lebendig vor der Seele des Kupferstechers stehen muß, hat er innerhalb dieser Gesamtempfindung das Einzelne herauszubilden und zu gestalten und so gleichsam in ursprünglichem Sinne des Meisters zur harmonischen Vollendung des ganzen Werkes zu gelangen.[115]) Es ist dies keine geringe Aufgabe, und Arnold ist gewissermaßen berechtigt, an deren Lösung zu zweifeln, weil er bisher alle Ursache hatte nur die mechanische Wirksamkeit der Kupferstecherei für eine respektable Kunst zu halten. Hier hat er nun das deutliche Gefühl, daß solch lebendig vergeistigte Formen und Ausdrücke doch unmöglich mit den bloßen Strichen, mit dem mühseligem Kupferstichel herauszubringen seien. Und — er hat vollständig Recht – das muß auf andre Weise entstehen!" Dann fährt er fort: „Ob ich dazu der rechte Mann bin? Ich antworte herzhaft: ja! War es doch von jeher mein ganzes Wollen und Streben, die Kupferstichkunst von der ihr anklebenden Zwangsjacke, die sie immer mehr herausputzte und in der sie sich selber immer besser gefiel, zu befreien, sie zunächst von ihrer eitlen Selbstgefälligkeit und falschen Selbständigkeit

---

[114]) vgl. Kapitel: Raffael.

[115]) vgl. zu dieser Anschauung etwa das Vorgehen Dürers, des von den Nazarenern bewunderten Vorbildes bei seinem Probedruck der „Eifersucht" (B. 73), das nach leicht radierter Vorzeichnung des Ganzen Stück für Stück fertigstellt; anders das 18. und 19. Jahrhundert z. B. Reindel, der eine Lage nach der anderen über das ganze Blatt legt, also mit tonigen Schichten arbeitet.

zur Besinnung zu bringen, und zur demütigen Hingebung und Fügung in den Dienst höherer Kräfte willig zu machen. — In diesem Sinne sich zu üben, hat wohl kein Kupferstecher mehr Gelegenheit gehabt als ich, der ich fast ausschließlich nur den oft höchst ungenügsamen Wünschen und Anforderungen lebender Künstler mit meinen geringen Kräften zu genügen hatte. Aber gerade diese durchschnittlich sehr anstrengenden Bemühungen haben mir eine Gewandheit in Behandlung der materiellen Mittel verschafft, die in wirklich künstlerischen Fragen jene glanzvolle Meisterschaft anderer Kupferstecher gewiß ersetzt. Ich verwerfe nicht die vortrefflichen Mittel, die sich im Laufe der Zeit zu einer großen Vollkommenheit, wie sie jetzt zu Tage liegt, herausgebildet haben, sondern ich muß nur die Art ihrer Verwendung tadeln und meine Schüler davor warnen."[116]) Zwei Momente kennzeichnen also Thaeters Einstellung gegenüber seinem Vorbild: einmal die bedingungslose Unterordnung des reproduzierenden Stechers unter das Wollen des primär schaffenden Künstlers, und dann: die Wiedergabe dieses Wollens mit der Freiheit und Eigengesetzlichkeit der eigenen künstlerischen Mittel. Man kann diesen Prozeß als „zweite Schöpfung" bezeichnen, ohne daß damit irgendeine positive Beziehung zur Romantik angedeutet sein soll. Aber für ihn lag — wie auch aus seinem Verhältnis zur Photographie[117]) deutlich genug hervorgeht — Aufgabe und Sinn seiner Kunst darin, das Wesen, die Seele des jeweiligen Kunstwerkes mit seinem eigenen Geiste und künstlerischer Aufnahmefähigkeit zu erfassen, und — über die Gebundenheit der Materie hinweg — seinen Gehalt noch einmal zu verlebendigen. Aus dieser Einstellung entspringt sein Stolz als schaffender Künstler — denn als solcher fühlte er sich immer — aber auch seine tiefe, demutige Versenkung in seine Vorlage, wie er eben seine Kunst der „großen Kunst" gegenüber letzten Endes doch mehr als dienende Hilfskunst ansah. Ähnlich dachte auch der zu Thaeters Zeit zu den besten Kennern alter und neuer Graphik gehörende Quandt, wenn er 1853 in dem Verzeichnis seiner Kupferstichsammlung[118]) in der Aufzählung seiner Stiche zu einem Mischverfahren griff, indem er chronologisch nach Originalgraphik und — bei vorliegender Reproduktionsgraphik — nach den Malern ordnet. Auch ihm verläuft also die Hauptentwicklung nicht in der graphischen Kunst selbst, sondern in der großen Malerei.

Aus den obigen Zitaten Thaeters wie auch aus anderen Äußerungen[119]) kann man einen innersten Antrieb seines nachschaffenden

[116]) Biogr. I. 145.

[117]) vgl. das Kapitel: Auseinandersetzung mit der Photographie.

[118]) v. Quandt, Verz. meiner Kupferstichsammlung als Leitfaden z. Gesch. des Kupferstichs u. Malerei. Lpz. 1853.

[119]) Biogr. II. 5.

Künstlertums erkennen, das in lebendiger Arbeit dem Gemeinnutz der Menschheit dienen will. Schon 1828 schreibt der 24-jährige Thaeter aus Berlin — wo er mit seiner geistigen Einstellung ziemlich allein stand — an seinen Gönner, Hofrat Boettiger in Dresden, daß die Kupferstecherei ursprünglich eine „gemeinnützige Kunst" gewesen sei,[120]) die der Verbreitung der Kunst im Volke (Volk begreift hier Menschheit in sich) diene, und daß sich jetzt leider, auch bei berühmten Stechern, die Mittel in den Vordergrund geschoben hätten. Thaeters idealistische Kunstauffassung und seine tiefe Verwurzelung in wahrer christlicher Religiosität ließen ihn die Mittel seiner Kunst immer nur als das sehen, was sie sind, eben Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. Daher stammt seine immer wiederkehrende Warnung vor der Überschätzung des bloßen Könnens ohne Geist und Seele, daher seine Kampfansage gegen die meisten Produkte und Bestrebungen seiner Zeit; und er selber wollte wenigstens kein „Kupferstecher im heutigen Sinn"[121]) werden, wie er sie selbstgefällig und gedankenlos an manchen Orten (Berlin, Dresden, Nürnberg) arbeiten sah. Er nahm auch die Geschichte des Stiches als ein immer stärker werdendes Sichentfernen von seinem eigentlichen Wesen, dem gemeinnützigen Schaffen, und fühlte deshalb in sich die doppelt starke Verpflichtung, seine wenn auch geringen Kräfte für eine neue, strengere Auffassung des Stichs einzusetzen. Mit diesen Gedanken und Hoffnungen war er den Nazarenern verbunden, und wie diese suchte auch er die innere Einfachheit und das Bewußtsein des selbstverständlichen Verbundenseins mit der übrigen Menschheit, wie es ihm in den Zeiten des deutschen und italienischen Mittelalters und der Renaissance verkörpert schien. Aus diesem Drang des Mitteilens und Nachschaffens für andre ist es zu verstehen, daß Thaeter im Stich immer nur seine reproduzierende Aufgabe sieht und heranzieht, selten, fast nie kann man sagen die eigenschöpferische; wie er auch außer einer kurzen Erwähnung Neureuthers — als genialem Illustrator — nie von irgendwelcher Originalgraphik seiner Zeit spricht, weder von Menzel, noch von Richters Holzschnittbelebung oder etwa J. A. Kleins Radierungen, der doch Nürnberger und Thaeter sicher bekannt war. Ja, er stellt sogar die Italiener über die Deutschen,[122]) nicht wegen qualitativ besserer Leistungen, sondern weil sie dem Kupferstich seinen Sinn als Reproduktionskunst gegeben hätten. Hier zeigt sich vielleicht eine — immerhin ethisch fundierte — Form der historisierenden Manie des 19. Jahrhunderts, das eine Belebung und Umbildung seiner eigenen Unproduktivität sucht.

---

[120]) Biogr. II. 15. — vgl. auch ungedr. Brief vom 20. V. 27 an Boettiger, Nürnberg, Archiv des Germ. Museums.
[121]) Biogr. II. 20. [122]) Biogr. III. 174.

Ein anderer, dem ersten verwandter Antrieb von Thaeters künstlerischem Schaffen, der ein kleines Streiflicht auf die verschiedenartigen Strömungen und Untergründe des 19. Jahrhunderts fallen läßt, wird an der Wahl seiner Werke deutlich. In ihnen stellt Thaeter wirklich sein Wollen und Können in den Dienst der Allgemeinheit wie kaum ein anderer Stecher seiner Zeit. Neben und mit der großen Linie, in der er dem engeren und weiteren Kreise der Nazarener Verbreitung schafft, laufen die mancherlei Arbeiten gleicher Gesinnung, wie Carstens, dem er die Anerkennung eines breiteren Publikums verschaffen wollte, oder Schwind, für dessen poetischen, humorvollen und kraftvoll gesunden Gehalt[123] er die technischen Schwierigkeiten, z. B. den Stich „Aschenbrödel"[124] nach Einzelskizzen, Ölentwürfen und Aquarellen arbeiten zu müssen, gerne in Kauf nahm. Und wenn er auch — wie L. Richter[125]) — den Wert eines Kunstvereins in Bezug auf Kunsterziehung nicht allzu hoch anschlug, so war er doch immer bemüht, seinerseits zur Hebung des Geschmacks durch die Ausführung der Jahresgabe beizutragen. Ganz besonders aber wird sein Wunsch nach Breiten- und Tiefenwirkung der Kunst in seinem Lieblingsgedanken einer „Volksbibel"[126] lebendig. Obwohl allein Schnorr an mehreren illustrierten Bibeln und -texten beteiligt war,[127]) eine davon selber mit 240 Holzschnitten herausgab,[128]) auch Thaeter selbst 1834 für Olivier Stiche zu einer Bibel zu liefern hatte,[129]) und — um nur ein Stück solcher Gattung zu erwähnen — Richter ihm von einer kleinen billigen Bibel mit 300 Holzschnitten[130]) schreibt, die der Evangelische Bücherverein in Dresden herausgebe, — läßt Thaeter dennoch diesen Gedanken seiner frühesten stecherischen Tätigkeit nicht fallen und führt ihn 1868 endlich mit G. König zusammen aus. Der Erfolg war ziemlich schlecht, wie bei dem großen Angebot, dem geringen Interesse des Publikums und der mäßigen Qualität der Leistung nicht anders zu erwarten war. Wichtiger ist aber für uns die Tatsache, daß Thaeter, wie die Nazarener, dies Bestreben zeigt, auf Menschen zu wirken, durch religiöse Kunst zu ihrer Reinigung beizutragen und in seinem Kunst-

[124]) „Wie ein Schwindsüchtiger sich an der Gesundheit eines Andern ärgert, so dies Volk an der Frische solchen Kunstwerkes" (gemeint sind die „Musikanten"). Biogr. I. 124.

[124]) Kat. Nr. 80.

[125]) L. Richter, Lebenserinnerungen, 1886, S. 415.

[126]) Kat. Nr. 33.

[127]) s. Rümann, Taschenbibliographie Bd. IV. Das illustrierte Buch des 19. Jhts.

[128]) „Die Bibel in Bildern", Leipzig 1853—60, s. Rümann.

[129]) Kat. Nr. 41.

[130]) An ihren Holzschnitten beteiligten sich Richters Schüler, u. a. auch Gaber.

schaffen eine Synthese sucht von moralisch-religiöser Erziehung und Erhebung der Menschen, die gewisse Zugeständnisse erforderte, einerseits und den strengen Forderungen seines künstlerischen Gewissens andererseits. Hier verschiebt sich der Schwerpunkt schon beträchtlich auf die Seite des didaktischen Wollens, das die Illustrierung von Bibelstellen verlangt, anstatt daß die Bildgedanken das Primäre der Unternehmung wären.

Bezeichnend für Thaeters persönliche Einstellung ist die Vorliebe für derartige Werke aber noch außerdem, weil an ihr der Gegensatz zu den Zielen anderer Stecher klar wird. Wollten diese ein Werk schaffen, frei von der Gebundenheit eines bestimmten Auftrages, so griffen sie zu großen Glanzstücken ihres Könnens, Aufgaben wie Raffaels „Sixtinischer Madonna",[131]) „Madonna della Sedia"[132]) oder „Disputa",[133]) deren Formate immer größer wurden, zugleich mit ihrem Anspruch eines kostbaren Luxusartikels für wenige — also gerade das, was Thaeter verworfen hatte — und ihres selbständigen Wertes, z. B. als Wanddekoration.[134]) Thaeter sah in diesen Arbeiten nur Bravourstücke, denen die eigene Virtuosität und Ruhmsucht vor eine dem Vorbild gemäße, dienende Wiedergabe ging. So war für ihn der größte lebende Stecher nicht etwa Steinla oder Keller, sondern der frühe E. E. Schäffer, der „deutsche Marcanton", der seinen Meister Cornelius auf freie, „geistreiche" Weise reproduzierte.

Noch stärker tritt das rein didaktische Element in zwei früheren, z. T. in jugendlicher Begeisterung entstandenen Plänen Thaeters hervor. In dem schon zitierten Brief an Boettiger[135]) heißt es „Einen schönen großen Cyklus müßte es geben, wenn man alle klassischen deutschen Skulpturen in Domen, Schlössern usw. (wobei Thaeter in der Hauptsache an das Mittelalter, Werke von P. Vischer, Krafft denkt) stechen würde, chronologisch ordnen, bis zur neuesten Zeit führend. — Für den Künstler wäre das eine pragmatische Übersicht, lebendige Kunstgeschichte; für jeden Deutschen kulturgeschichtlich interessant." Und auf derselben Linie liegt auch der spätere Plan einer illustrierten Weltchronik. „... Ich würde unverzüglich darangehen, eine Weltchronik oder Weltgeschichte zu bearbeiten. Dazu gehört aber ein Schriftsteller, der einen kurzen bündigen Text lieferte;

---

131) F. Müller; Steinla.
132) Schäffer, Mandel, Burger.
133) gest. von J. Keller.
134) vgl. zu diesen Tendenzen der Künstler wie des aufnehmenden Publikums: Müller, Kaulbach (Berlin 1893) S. 206, wo von den Hamburgern berichtet wird, daß sie den Merz-Stich „Das Narrenhaus" wegen mangelhafter dekorativer Wirkung ablehnten. — Vgl. auch das Erscheinen eines nicht einzigartig dastehenden Handbuches, das „Lexikon d. vorzügl. Kupferstecher, deren Werke zum Wandschmuck geeignet sind". 1840.
135) Biogr. II. 18. (1828).

ferner ein kunstsinniger und dabei sehr wissenschaftlich gebildeter Mann, der im Stande wäre, einen wohldurchdachten Plan dem Ganzen zugrunde zu legen. Wären diese Vorbedingungen erfüllt, so würde es nicht an tüchtigen Künstlern fehlen, die die Sache verwirklichten."[136]) So unkünstlerisch dieses zusammengestoppelte Werk — von Wissenschaftlern und Laien erdacht, von Künstlern ausgeführt — anfangs anmutet, so wenig will Thaeter auf das Künstlerische dabei verzichten. Er sucht nur einen Weg, um das Publikum zu einer Beschäftigung mit dem Kunstwerk zu bringen, und da er dessen Interesse an den geschichtlichen Kartons Schnorrs beobachtet hatte, meinte er auf diese Weise die Pole Kunst—Publikum, deren Entfremdung er fühlte und zu beseitigen suchte, einander nähern zu können. Dabei unterschätzte er allerdings die Kraft einer individuellen Persönlichkeit wie Cornelius oder Rethel, die dazu nötig war, um eine Folge von Bildern einheitlich zu gestalten.[137]) Andrerseits war tatsächlich, wie Thaeter erkannte, eine große Masse von Bildungshungrigen in den verschiedensten bürgerlichen Schichten vorhanden, die auf dem Umweg über die mißverstandene Kunst in ihrer geistigen Substanz gefördert werden sollte und wollte.[138]) Als zu innerst wirksamer Antrieb dieses ganzen Wollens — wie auch Thaeters selbstverständliche Einschätzung des „Altdeutschen" als „klassisch deutsch" verrät — steht wohl die allgemeine patriotische Sehnsucht nach einem nationalen Geistesleben,[139]) „denn ich habe vor Schnorrs Kartons gesehen, daß das Publikum der Masse nach rein geschichtliche Gegenstände am besten zu beurteilen weiß, und sie darum allen anderen Kunstwerken, die dem wirklichen Leben ferner liegen, vorzieht."[140])

III. 2.

Auseinandersetzung mit der Photographie.

a) Theorie.

Die einzige kleine Schrift Thaeters „Über Reproduktion in der bildenden Kunst" von 1867 entstand nicht aus einer momentanen Verärgerung, Angriffs- oder Verteidigungsstellung heraus, sondern ist

[136]) Biogr. I. 113.

[137]) vgl. das Erscheinen einer Bibel, deren Illustrierung schon nicht mehr einheitlich, sondern aus den Blättern anerkannter Künstler zusammengestellt ist, wie die von Meinhardt herausgegebene, Leipzig 1842.

[138]) In dieser Richtung muß auch die erzieherische Arbeit der Kunstvereine gewertet werden.

[139]) Vgl. unter vielen Merkzeichen der Zeit nur die aufschlußreiche Rede (von Diez) anläßlich der großen allgemeinen Kunstausstellung von 1858 in München, veröff. in den „Dioskuren" vom 1. Aug. 1858.

[140]) Biogr. I. 113.

die Frucht und das Bekenntnis eines ganzen Lebens, das von diesem Konflikt begleitet wurde. Seine Spannungen haben Thaeters Stellungnahme nur verschärft, und von diesem Gesichtspunkt aus gesehen, gewinnt nun seine scheinbar geringfügige Auseinandersetzung mit dem Gegner dokumentarische Bedeutung. Sieht man die Literatur der Zeit, in der Hauptsache in diesem Falle die Kunstjournale,[141]) die des öfteren Besprechungen von neuen graphischen Blättern bringen, oder Berichte von großen Kunstausstellungen, etwa die von Große 1858,[142]) oder schließlich eine zeitgenössische Kunstgeschichte, wie die von Förster 1860 auf eine verständnisvolle graphisch orientierte oder auch nur interessierte Darstellung der zeitgenössischen Graphik und ihrer Lage hin durch, so fällt auf, daß — in dieser frühen Zeit etwa bis Thaeters Tod 1870 — erstaunlich wenig Stimmen die Gefahr, in der der gesamte Reproduktionsstich schwebte, erkannten oder der Mitwelt warnend zum Bewußtsein brachten.[143]) Die genannten graphischen Besprechungen sind meist als mehr oder minder kurze Anzeigen gehalten, die das spezifisch Graphische mit einigen allgemeinen Floskeln abtun. Andrerseits entsteht eine gute graphische Fachliteratur, z. B. Naumanns „Archiv für die zeichnenden Künste",[144]) deren Interesse und Pflege allerdings mehr der historischen Erforschung der Graphik gilt. Und schließlich existiert eine Flut von Berichten, auch wieder vor allem in den Journalen, die Publikum und Fachwelt von den laufenden und immer unübersehbarer werdenden Fortschritten und Erfindungen auf technischem Gebiete unterrichten wollen. Sie umgreifen dabei Graphik wie Photographie, weil ihnen als Richtschnur kein festes Wollen vor Augen steht, sondern sie nur von einem Rausch technischer Erfindungslust und möglichst umfassender Nutzanwendung beherrscht werden. Die Selbstverständlichkeit einer graphischen Wiedergabe und ihrer künstlerisch begründeten Kritik gehen allmählich verloren. Infolge des äußerst geringen, eigentlich nie recht dagewesenen unmittelbaren Kontakts der Stecher mit dem Publikum, machte sich die Problematik nur in ihren eigenen Kreisen bemerkbar, ohne Widerhall in der größeren Kunstwelt. Eine sehr verschiedene Stellung nahmen dabei die Künstler, in der Hauptsache

---

[141]) z. B. Schorns Kunstblatt. Deutsches Kunstblatt, herausg. von Eggers 1850—58. Leipzig. „Dioskuren" herausg. von M. Schasler, Berlin 1856—73.

[142]) Julius Grosse: Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München 1858, München 1859.

[143]) Naumanns Archiv 1860. S. 200 (über den Kupferstich in Belgien).

[144]) Rob. Naumann und Rud. Weigel: Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstich- und Holzschneidekunst. Leipzig 1855—70. — Ein Lehrbuch wie Longhi: La Calcografia, übs. von C. Barth, Hildburghausen 1837, gehört seiner ästhetischen Haltung nach noch in das 18. Jht., oder jedenfalls in dessen Tradition.

die Maler, als direkte Auftraggeber der reproduzierenden Künste ein, indem sie, je nach künstlerischer Herkunft, einen entsprechend gesinnten Stecher beschäftigten[145]) oder sich sogar heranzogen (Cornelius) oder bedenkenlos sich den modernen Reproduktionsverfahren zuwandten.

Trotz frühzeitiger Aburteilung dieser „Vervielfältigungskünsteleien"[146]) hatte Thaeter, dessen strenge Kunstauffassung und Stechart besonders tief von diesem „industriellen" Treiben berührt und getroffen wurde, bis etwa 1857 keinen persönlich bedeutsamen Zusammenstoß mit dieser Zeiterscheinung. In jener Zeit tauchte nun das erste Mal der Gedanke an eine schriftliche Fixierung seiner Anschauungen auf, der angesichts der verhältnismäßig großen Anzahl seiner Schüler und ihrer zukünftigen Berufsaussichten nicht unberechtigt war. Schon im nächsten Jahre setzte eine nahere Berührung und beginnender Kampf mit dem Gegner ein. Schwind hatte den Zyklus seiner „Sieben Raben" beendigt und, obwohl sogar die Unternehmer Piloty und Löhle, – für die Thaeter auch „Aschenbrödel" gestochen hatte[147]) – zu einer Reproduktion durch den Stich neigten, erklärte sich Schwind, aus rein äußerlichen Gründen der Schnelligkeit und des finanziellen Erfolges, für eine photographische Herausgabe.[148]) Er setzte sie auch durch, trotzdem Thaeter sein Moglichstes tat, um, auf dem Wege einer dreijährigen Kunstvereinsgabe, die Blatter doch noch dem Stich zu erhalten. Dieser Schlappe folgte 1859, bei Gelegenheit seines Raffael-Stichs[149]) das Kennenlernen einer photographischen Vorlage mit all ihren technischen Vorzugen und Schwächen aus nächster Nähe, das ihm nicht nur allgemein kunstästhetische, sondern positive und sachliche Angriffspunkte an die Hand gab. Und endlich stellte sich 1862, nach Vollendung dieses letzten großen Stiches, der für Thaeter völlig ungewohnte Zustand ein, zum ersten Male in seinem ganzen Leben ohne einen neuen Auftrag dazustehen. Die Jahre bis 1870 vergehen so mit kleinen eigenen Arbeiten, u. a. dem unvollendeten Teppichkarton Raffaels „Petri Fischzug"[150]) und der von ihm und G. König herausgegebenen „Volksbibel",[151]) seine eigentliche Schaffenskraft aber wird allmählich lahmgelegt und versiegt. Dazwischen fällt in das Jahr 1866 ein kurzer Aufsatz von einem „Dr. M. Th."[152]) in dem damals ersten Band der „Zeitschrift für

[145]) vergl. Düsseldorfer Malerschule: Jos. Keller und seine Schule.
[146]) vgl. Briefwechsel Schnorr-Thaeter, Dresdner Landesbibliothek.
[147]) Kat. Nr. 80. [148]) Biogr. I. 143/4. [149]) Kat. Nr. 46.
[150]) Kat. Nr. 47. [151]) Kat. Nr. 33.
[152]) Nach einem Aufsatz „Über Kupferstichkunde" von 1867 S. 88 derselben Zeitschrift, der die gleichen Tendenzen kurz berührt, kann man dessen Verfasser Moriz Thausing mit größter Bestimmtheit mit Dr. M. Th. identifizieren.

bildende Kunst",[153]) die von dem Graphikkenner von Lützow gegründet und herausgegeben wurde. Hier wurde das Problem gleich in der Überschrift „Kupferstich und Photographie" in voller Schärfe formuliert und mit Nachdruck auf die akute Gefahr, in der der Kupferstich schwebte, hingewiesen. Es scheint auch so, als ob auf diesen Aufruf hin die Frage zwar in Berliner gegnerischen Kreisen eifrig diskutiert worden ist, — davon zeugt eine kurze rückgreifende Notiz Dr. M. Th.'s, d. h. Thausings, im 2. Band der Zeitschrift von 1867,[154]) die die bestehenden Gegensätze noch einmal kurz darstellt, — daß aber die weiteren graphisch interessierten Kreise diese Mahnung garnicht oder wenig berührt zu haben scheint. Es erfolgte jedenfalls kein Echo, außer in der Zeitschrift selbst, denn nur von dieser Stelle setzte dann auch eine der wichtigsten und tatkräftigsten Unterstützungen der reproduzierenden Graphik ein,[155]) eben Lützow mit den Beilagen seiner Zeitschrift, dann aber in noch größerem Maße die Gründung der „Gesellschaft für vervielfältigende Künste" in Wien.[156]) Ihre Tätigkeit berührt aber schon nicht mehr den Lebenskreis Thaeters, — dagegen den seiner Schüler, — der nur noch durch ihre erste Aufrollung der Frage zu seiner gleichsam fortsetzenden Äußerung von 1867 in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" angeregt wurde.[157])

Der Aufsatz Thausings versucht die augenblickliche Lage des Kupferstichs mit einem historischen Rückblick auf die Geschichte seiner Aufgabe zu erklären. Er fragt dabei nicht nach den Anfangsgründen oder der Provenienz dieser Reproduktionskunst, sondern stellt nur sachlich fest, daß prinzipiell die drucktechnische Erfindung des Holzschnitts und des Kupferstichs die einmalige Wiedergabe der Handzeichnung als Nachzeichnung verdrängt habe. Seitdem hätten noch öfters „Sezessionen zu Gunsten einer leichteren Technik" stattgefunden, wozu er die Aquatinta, Schabkunst und, seit 1815 ungefähr, in besonderem Maße die Lithographie rechnet. Als eine ähnliche „Sezession" sieht er dann die Photographie an und glaubt bei genügender Klärung ihres Wesens und der daraus erwachsenden Bedingungen ihrer Anwendung ihr Aufgabengebiet einwandfrei gegen das andersgeartete des Kupferstichs abzugrenzen und so beiden eine Lebensmöglichkeit innerhalb des modernen Kunstbetriebes zugestehen zu können. Dem Wesen der Photographie, die er vom wissenschaftlichen, industriellen und sogar vom ästhetischen Standpunkt aus

---

153) Zeitschr. f. bild. Kunst. Bd. I. S. 287.

154) desgl. Bd. II. S. 151, wo die Sitzung des „Photographischen Vereins" in Berlin vom 7. I. 67 zitiert wird.

155) Unger, Lebenserinnerungen. S. 106.

156) s. Jacoby, Kupferstich- und Stahlstichdruck. 1873.

157) Jahrgang 1867, Nr. 201/2. s. Biogr. III. — Unterschrieben ist der Aufsatz „Ein Kupferstecher".

durchaus als Fortschritt anerkennt, will er durch eine Untersuchung ihrer möglichen Leistungen nahekommen und analysiert diese in ihrem Verhältnis zum Vorbild, sei es Architektur, Plastik, Graphik oder Malerei. Als Ergebnis stellt er, wieder rein sachlich, fast überall ein Versagen der Photographie fest, Verzerrung in den architektonischen Proportionen, Aufhebung einer klar umrissenen plastischen Form, an deren Stelle eine malerische Auflösung in Hell-Dunkel tritt, Hervortreten von unbedeutenden Einzelheiten und Zufälligkeiten, und — beim Gemälde — Verfälschung der Farbe, alles Vorwürfe, die einer noch derart unentwickelten technischen Erfindung wie der Photographie selbstverständlich mit Recht gemacht werden konnten. Interessanter ist deshalb noch der kunstphilosophische Einwand gegen das photographische Porträt, das zur endgültigen Kennzeichnung der gegensätzlichen Lager wesentlich beiträgt. Das, was der momentane Mechanismus von einem Menschen festhalten kann, ist ihm nur eine Versteinerung, ein Zustand der leblosen „Lethargie". Das eigentliche Leben, das sich in einer „ununterbrochenen Aufeinanderfolge von Erscheinungen" äußert, kann nur durch die wahre Kunst erfaßt werden, die durch Zusammenschau zu einer zwar auch einmaligen Wiedergabe kommt, innerhalb dieser jedoch ein Vorher und Nachher „simuliert". Der Stich, um es auf die kürzeste Formel zu bringen, gibt ein „Äquivalent", ist und bleibt eine reproduzierende K u n s t, die Photographie eine reproduzierende T e c h n i k. Mit dieser Erkenntnis und reinlichen Definition glaubt Thausing die Wurzeln des Übels entscheidend angegriffen zu haben und sogar den Kupferstechern Aussicht auf eine neue Blüte ihrer Kunst eroffnen zu können, wenn sie aus dem Wettkampf die Lehre ziehen wurden, Mittelmäßigkeit unter sich zu unterdrücken und die großen Leistungen der ersten Jahrhunderthälfte fortzusetzen. Den Grund zur Ablehnung des Kupferstichs sieht Thausing in der allgemeinen Gleichgültigkeit der Zeit, die sich leichter und lieber durch das Ohr als durch das Auge reizen läßt.[158])

In der gleichen Überzeugung wie der Kunsttheoretiker Thausing, z. T. sogar mit Zitaten aus dessen Aufsatz, kommt in Thaeters Artikel von 1867 „Über Reproduktion in der bildenden Kunst" der Künstler selbst zu Worte. Schon die ersten einleitenden Sätze weisen die bereits gekennzeichnete Grundeinstellung der Thaeterschen Kunstanschauung auf, die die Aufgabe des Kupferstichs in seiner „Gemeinnützigkeit" sieht. Deutlicher wird das noch in der überraschenden Gegenüberstellung deutscher und italienischer Kunstweise. Deutsch-

[158]) In diesen Worten liegt eine Klage über passive Stumpfheit einer gesättigten Zeit, die vielleicht aus der ablehnenden Haltung gegenüber der Musik eines Richard Wagner zu verstehen ist.

land erscheint ihm als das Land der Originalgraphik, der Stich hier als ein weiteres naives Ausdrucksmittel neben dem Pinsel, und infolgedessen selbstverständlich einer mit dem Vorwurf sich wandelnden, individuellen Ausbildung der Sticheltechnik unterworfen. In Italien dagegen entsteht eine neue, besondere Künstlerschicht, deren Aufgabe darin besteht, durch lebendige Anschauung — nämlich im Stich — den geistigen Besitz der größten Kunstwerke zu vermitteln. Dieses Erfassen und Wiedergeben des Inhalts und Gehalts erfordert und erfüllt die Persönlichkeit des reproduzierenden Künstlers so vollständig, daß dabei das Mittel zum Zweck, die Technik, von selbst auf das geringste Maß der Anwendung heruntergedrückt wird, was jedoch nicht ausschließt, daß gelegentlich nutzbare Erkenntnisse und Kunstgriffe der deutschen fortgeschritteneren Technik übernommen werden können, um der „höheren Aufgabe" zu dienen.[159]) Thaeter glaubt also durch bewußt eingeschränkte Anwendung von „materieller Handwerklichkeit" dem Wesen der reinen Kunst näherzukommen. Die künstlerische Übersetzungstätigkeit ist für ihn ganz der „großen Malerei" gewidmet und unauflöslich mit deren Blüte und Verfall verknüpft. Ein Zerfall oder Auseinanderfallen der Kupferstichkunst speziell setzt daher nach Thaeter erst ein, als mit dem Niedergang der Malerei diese lebensnotwendige Anregung aufzuhören beginnt und, als Ausgleich, die Technik zu einem selbstherrlichen Endzweck gemacht wird. Wohl entstanden auch jetzt einzelne künstlerisch interessante und wertvolle Stiche, aber es war kein eigentliches Leben mehr in ihnen, d. h. kein unmittelbarer Zusammenhang mit dem geistigen Leben der Zeit, sondern sie lagen in der Fessel einer methodisch festgelegten Handwerksmäßigkeit. Eine neue Periode und Blüte des Kupferstichs konnte naturgemäß erst eintreten, als sich in der großen Kunst ein neues Leben regte, wie es am Ende des 18. Jahrhunderts der Fall war, — Carstens wird zitiert, — und als im Anfange des 19. Jahrhunderts dann von Cornelius und den andern Deutsch-Römern diese aufsteigende Kunstepoche zu ihrer Vollendung geführt wurde. Wieder wird der Untergrund oder das Ziel des nazarenischen und jedenfalls des Thaeterschen Kunstschaffens klar, wenn er in diesem Zusammenhang nicht mehr das allgemein gehaltene Wort „Gemeinnützigkeit" gebraucht, sondern von einem nationalen Kunstleben spricht, wie es Cornelius selbst schon in früher Zeit immer betont hat,[160]) zu dessen

[159]) Die Ausrichtung dieser historischen Sicht erfolgte deutlich unter dem überragenden Einfluß Raffaels auf die gesamte damalige Kunstanschauung, der es mit sich brachte, daß als wegweisend und bestimmend für den Kupferstich immer wieder Marcanton herangezogen wurde.

[160]) Förster, Cornelius. Am schönsten vielleicht mit den Worten: „Ich will kein preußischer Künstler sein, sondern dem deutschen Vaterlande angehören" (Bd. I. S. 339. 1824.).

Heraufführung die politisch und sozial umwälzenden Folgen des Freiheitskrieges wesentlich beigetragen hätten. Thaeter steht hiermit schon mitten in der Beurteilung seiner eigenen Zeit und ihrer Bestrebungen und stellt in ihr die tatsächliche Umkehr und das Zurückgehen des Stiches auf sein ureigenstes, begrenztes und doch schöpferisches Gebiet einer rein zeichnenden Kunst fest. Wenn er dann Amslers Berufung an die Münchener Akademie und dessen Lehrtätigkeit als wichtig und folgereich für eine ganze Reihe von Stechern bezeichnet, ist er doch nicht so einseitig, um nicht auch die Berechtigung und das Vorhandensein anderer oder abgewandelter Stichauffassung, nämlich den „Farbenstich", anzuerkennen. Nicht in dem Nebeneinander verschiedener Anschauungen an sich also sieht Thaeter den Grund zu einer beunruhigenden Lage und eine Verfallserscheinung, sondern in der bedenklichen wiederbeginnenden Aufspaltung seiner Kunst und in der Überbetonung des Technischen, die nicht, wie in den ersten Jahrzehnten, der „Gemeinnutzigkeit" sondern dem „Luxus" diene. Neben diese immerhin noch kunstlerischen Produkte trete aber eine immer größer werdende Anzahl mittelmäßiger Talente, die durch die buchhändlerische Massenproduktion herangezogen und auch beschäftigt würde. Diese schon unterhöhlte Situation des Kupferstichs verschärfte nun, nach Thaeters Meinung, die Erfindung der Photographie und gewann ihm bald in den verschiedensten Positionen mehr und mehr an Boden ab. Es ist auch bei Thaeter, wie bei Thausing, keine Ablehnung der Photographie als solche, gemeint, – sie wird sogar als nützlich bezeichnet, wenn sie sich auf den Dienst innerhalb der Wissenschaft beschränke, — aber eine Konkurrenz von Photographie und Kupferstich erscheint ihm als eine Versündigung an der Kunst. Denn es handelt sich bei einer Photographie im letzten Grunde immer nur um eine mechanische Verfertigung, einen künstlerischen Apparat ohne das vermittelnde Organ eines künstlerisch fühlenden Menschen. Thaeter analysiert, um die Unmöglichkeit einer künstlerischen Gleichberechtigung der Photographie zu zeigen, kurz ihre Mittel und die des Kupferstiches, und kommt genau wie Thausing zu dem Ergebnis, daß die mechanische Reproduktion versagt bei der Wiedergabe von Gegenständen der Architektur, wie in der Malerei bei Farb- oder nur Helldunkeltönen. Dagegen steht dem Stecher eine große Skala von handwerklichen, graphischen Mitteln zur Verfügung, um Oberflächenstruktur der Formen durch perspektivisch verkürzte Striche zu geben, oder warme und kalte Töne durch den Gradwinkel der gekreuzten Rauten usw. Niemals kann eine künstlerisch — geistige Dolmetscherarbeit ohne unmittelbare Beteiligung des Handwerks geleistet werden. Auf der einen Seite erscheint Thaeter also eine wirkliche „Konkurrenz" von

Mensch und Maschine undenkbar, auf der anderen Seite aber muß er sehen, wie diese für ihn minderwertige Fabrikware dazu beiträgt, um den Kupferstich zu verdrängen. Dazu tritt das massenweise Aufkommen von mittelmäßigen Talenten in der buchhändlerischen Graphik und ihre Förderung durch die bürgerlichen Kunstvereine, die Ungeschütztheit des Kunstverlegers gegen Nachdruck, und die Uninteressiertheit wie Kritiklosigkeit der Presse. Um dieser Gefahr zu begegnen, die auch Thaeter nur als überwindbare, zeitbedingte Zwischenphase, nicht als absolutes Endstadium seiner Kunst erschien, wendet er sich vor allem an die öffentlichen Stellen Deutschlands und ruft zur Einrichtung von bestimmten finanziellen Unterstützungen einzelner Künstler und Arbeiten, dann aber auch zu laufenden staatlichen Publikationen auf. Es ist wie ein Hilferuf an den werdenden deutschen Staat, den Stich als ein altes Kulturgut von sich aus zu bejahen und in der Not zu unterstützen.[161])

b) Praxis.

Im Folgenden soll versucht werden, die anfangs klare Entwicklungslinie der Thaeterschen Porträtauffassung im Stich aufzuzeigen, die dann in ihrem letzten Stadium eine Ablenkung erfährt, welche wohl nur aus dem Zusammenstoß mit der Photographie und einer unbewußten und selbstverständlich ungewollten Beeinflussung von dieser Seite her zu erklären ist. Es war ja eben nicht so, daß die Aufgabengebiete der beiden Gegner klar geschieden waren, oder auch nur, daß beide als selbständige Konkurrenten sich um ein und dieselbe Aufgabe bewarben, sondern es trat oft genug der Fall ein, daß jeder das Produkt des anderen benutzte oder benutzen mußte. Das hieß auf der einen Seite, daß die photographische Spekulation sich einen beliebten Stich als billige Reproduktionsvorlage[162]) aussuche oder ein gestochenes Gemälde als solches herausgab. Andererseits war der Stich oft gezwungen, nach einer photographischen Wiedergabe zu arbeiten, — man denke an Thaeters Stiche nach

---

[161]) Darauf zielt auch ein kurzer Aufsatz in „Naumanns Archiv" von 1860 von einem ungenannten Verfasser, der über „Die Staatsunterstützung der Kupferstichkunst in Belgien" berichtet, wo die Regierung zu baldigen energischen Maßnahmen aufgefordert wird. Ebenso der Ausstellungsbericht der Wiener Weltausstellung von 1873 von Louis Jacoby über „Kupferstich- und Stahlstich-Druck", in welchem die fruchtbare Tätigkeit der „Ges. f. vervielfältigende Künste" als noch nicht ausreichend für die gesamte österreichische Kunst hingestellt und ebenfalls dem Staat mangelnde Initiative innerhalb der ganzen Kunstindustrie vorgeworfen wird.

[162]) Billig war dies Verfahren, weil der Stich durch kein Gesetz vor einem Nachdruck geschützt war, während dessen „Stichrecht", das Recht der Vervielfältigung, oft sehr teuer vom Künstler erstanden werden mußte.

Raffael, — oder sogar, das Paradoxe auf die Spitze getrieben, eine photographische Eigenschöpfung, sei es Porträt- oder Landschaftsaufnahmen, zu vervielfältigen.[163]) Es konnte garnicht ausbleiben, daß eine Verwischung der Grenzen eintrat und die „kunstgerechte Behandlung des Kupferstichs" der Nazarenerzeit weniger streng beobachtet wurde.

Am Anfang der Reihe von Porträtstichen steht der Stich des „Canicof"[164]) von 1827 — also noch aus der Nürnberger Zeit Thaeters — den er nach einer Zeichnung Vogel von Vogelsteins anfertigte und bei dem er sich ohne Hilfe mit den Fragen einer derartigen Aufgabe auseinandersetzen mußte. Es ist nur natürlich, wenn als Ergebnis auch hier dieselbe Auffassung hervortritt, die allen seinen Arbeiten zugrundeliegt, das Ausgehen von plastisch klarer Greifbarkeit der Formen und Streben nach starkem, inneren Ausdrucksgehalt. Der Hauptwert wird dabei natürlicherweise auf die Durcharbeitung des Gesichtes als Träger der geistigen Haltung gelegt, ohne auch nur irgendwelche technischen Reize auf die Gestaltung der Gewandung mit ihren verschiedenen Stofflichkeiten zu verschwenden. Die Bewältigung der handwerklichen Mittel steckt noch ganz in den Anfängen, obwohl ein Suchen nach klarer Anwendung in dem Bemühen des einzelnen, noch sehr harten und stoßweisen Striches wie in der Tönung und dem Verhältnis der Strichpartien zueinander deutlich wird.

Die passendste Aufgabe für diese Frühzeit der Entwicklung Thaeters war ihm in dem Stich von 1834 nach einer Porträtplastik, der Rietschelschen Büste „Boettigers"[165]) gegeben. Hier war die plastisch-räumliche Beschaffenheit jedes einzelnen Bestandteiles bereits vor dem Stich klar bestimmt und erhöhte nur die Sicherheit der Strichführung und akzentuierten Abwägung von Schatten und Helligkeit. Schon im äußersten Umriß, der Absetzung der Substanz der Plastik gegen den formlosen weißen Hintergrund, setzte die Bestimmtheit ein, die allerdings auch, eben durch die Modellierung der Plastik, leicht in allzu große Härte verfallen konnte (Falten im Gewand und besonders in den Ärmeln). Im Ganzen aber ist es einer der harmonischsten Stiche Thaeters.

Sah man im „Boettiger"-Porträt, wie einheitlich und stark ein stecherisches Werk ausfiel, wenn Vorbild und Stecherwollen derselben Richtung angehörten, das erstere also gleichsam eine Vorarbeit für

[163]) Vgl. Biows Lichtbilder, gestochen von Trossin, Jacoby und anderen, oder die Landschaften der Dresdner Photographen Krone, die Thaeters Schüler L. Friedrich radierte, oder noch später die Radierungen von Peter Halm.

[164]) Kat. Nr. 92.

[165]) Kat. Nr. 63.

den Stecher bedeutete, so ist dies selbstverständlich ein verhältnismäßig seltener Fall,[166]) meist ist der Stich Ergebnis einer schwierigeren Auseinandersetzung mit einem gezeichneten oder gemalten Vorbilde und den Möglichkeiten seiner Wiedergabe. Auseinandersetzung und Ergebnis sind aber nicht als Zwiespalt, sondern als schöpferische Aufgabe zu verstehen. So wird sie auch noch, wie bisher, in den beiden nächsten Porträtstichen Thaeters gelöst. Der Stich von „Schorn", 1839,[167]) nach der Neherschen Zeichnung, arbeitet wie der „Canicof" noch immer nach denselben Prinzipien der plastischen Auffassung des Objektes und mit dem klaren, sauberen Hinstellen der technischen Mittel. Strich für Strich ist deutlich und im wahrsten Sinne des Wortes „bedeutend", und fügt sich zu einem völlig greifbaren Gebilde zusammen. Man meint die Plastik — das Gesicht, Haare, Mantelkragen, Krawatte — direkt abtasten zu können. Der ganze Bau läßt die einzelnen Steine sichtbar werden, ohne daß sie so grob und schwer wie im „Canicof" auftreten.

Als die bezeichnendste, typische und durchschnittliche Leistung des „Kartonstechers" Thaeter muß man dieses letzterwähnte Porträt des „Schorn" ansehen, als die am meisten spezifisch graphische Leistung aber den Stich von „G. H. von Schubert"[168]) vom Jahre 1855. So wenig er die Grundeinstellung Thaeters verleugnet, so groß ist doch der Abstand des reifen Stechers von seinen früheren Arbeiten. Mit der größten Freiheit und doch sparsam werden die technischen Mittel (Rauten, kurvige Striche, Punkte) angewendet, und die Modellierung eines plastischen Teiles gleichmäßig, ohne Absetzung oder Härte im Übergang, in den nächsten übergeleitet (Kinn, Backen, Stirn). Durch seinen großen Reichtum an abstufenden Tönen sowie Feinheit und Sauberkeit der Durcharbeitung wirkt der Stich in seltenem Maße ausgeglichen, daneben graphisch reizvoll und silbern, steht aber mit seinen Mitteln so sehr im Dienste des lebendigsten Ausdrucks, daß er nur den Eindruck einer unaufdringlich beherrschten Technik hinterläßt.

Diese letzten Stiche zeigten Thaeter bis in die fünfziger Jahre als einen Stecher mit dem Gerüst einer festen Grundanschauung, und innerhalb seiner Entwicklung eine nur immer wachsende Sicherheit der technischen Ausführung. In dem nächsten Stich des „Perthes"[169]) dagegen, — der in die sechziger Jahre zu datieren sein wird, — setzt ein Nachlassen der graphischen Gestaltungskraft ein, ein Wandel, der die Forderungen der Frühzeit geradezu aufzuheben scheint. Man fühlt dem Stich, der nach einer Lithographie gemacht wurde, an,

---

[166]) vgl. in Thaeters Werk nur noch die Stiche nach Reliefplastik: „Mozart" (Kat. Nr. 45.) und „Schwind" Kat. Nr. 64.

[167]) Kat. Nr. 39. [168]) Kat. Nr. 108. [169]) Kat. Nr. 84.

wie vorsichtig diese Arbeit angelegt, wie unsicher die einzelnen Mittel eingesetzt wurden. Viele kleine Strichelchen müssen die eindeutig feste Zeichnung ersetzen, und es ist durchaus nicht Absicht, wenn die klaren Linien einer verschwommenen Stelle weichen, sondern es bedeutet ein tastendes Suchen der Form. Die schlichte Angabe der stofflich verschiedenen Kleiderstücke wird unpräzis, matt und verschleiert.

Mit am deutlichsten scheint mir dieser Niedergang des graphischen Eigenwertes in dem datierten Porträt des Kunstschriftstellers „Rethberg" von 1867,[170]) demselben Jahre also, in welchem Thaeter seine theoretische Verurteilung der Photographie schrieb, und diese in der Praxis stattfindende, unmittelbare oder mittelbare Beeinflussung durch die neue in Wesen, Mitteln und Zielen gänzlich andersgeartete Schwarzweißtechnik erhöht nur die Tragik des aussterbenden Reproduktionsstiches. Bei einem Vergleich mit den vorangehenden Porträtstichen, ihrer folgerichtigen Entwicklung und ihrem Höhepunkt im „Schorn" und „Schubert" kann man hier die spezifisch graphische Einstellung des Blattes als haltlos bezeichnen. Die Entwicklung der räumlich-plastischen Formen ist nicht immer klar, eindeutig und detailliert wie früher, sondern allgemeiner gehalten (Stirn, Haare, Hand), ihr Aufsuchen wird durch die Vermeidung von bestimmt entschiedenen Linien erschwert, und vor allem geht die Offenheit und Sicherheit des Einzelstriches verloren, der aufgelöst, nicht mehr klar und lang durchgezogen wird. Die Modellierung geschieht meist durch unkontrollierbare, ungreifbare und gesetzlos erscheinende Anhäufung von Strichelchen, durch Schwärzungen, die ihr werkzeug- und materialbedingtes Herkommen verleugnen und verschleiern. Die Ungewohntheit und Unsicherheit dieser Schwarzweißaufteilung macht sich darin bemerkbar, daß nicht etwa, wie bei einem gemalten Vorbild, malerische Haltung angestrebt wird, wie z. B. der organisch aus den stecherischen Mitteln erwachsende Porträtstich von Merz „Schinkel" von 1839, sondern daß eine gleichmäßig flaue und unorganische Tönung die Licht- und Schattenkontraste in einen unverbindlichen Mittelton zusammenfallen läßt (Stirn, Hand, Gewand). Oder es entsteht eine fleckige Malerischkeit, die in der Photographie ihre Bedeutung und Berechtigung besitzt, nicht aber in der Graphik. Alle diese Einwände gegen die letzten Arbeiten eines Stechers von der klaren Haltung Thaeters lassen sich nur interpretieren, nicht als

[170]) Kat. Nr. 105. Vgl. auch die andern Porträtstiche dieser Richtung wie „Rietschel" (Kat. Nr. 106) und Kat. Nr. 107. — Interessant am „Rethberg" als Bild an sich ist die betont „altdeutsche" Aufmachung, die sich stark an Dürers „Kardinal Albrecht" von 1523 anschließt, ohne über die Äußerlichkeit hinauszukommen.

einen freiwilligen Verzicht seinerseits auf Gestaltung, sondern als die Verunklärung der künstlerisch eigengesetzlichen Mittel der Graphik, die eintrat durch die Konkurrenz der Photographie und den für den Kupferstecher untragbaren Zwang, nach ihren Vorlagen zu arbeiten.

IV.

Stellung Thaeters und seiner Schule in der Graphik des 19. Jahrhunderts.

Wenn Thaeter sich auch in seiner Biographie[171]) dagegen auflehnte, als „Kartonstecher" in ein allzu enges Schema gepreßt zu werden, so gab er andererseits diese Begrenztheit seiner Arbeiten doch zu, wenn er sie durch die Art seiner Vorbilder erklärte. Und wirklich ist Thaeter weder der erste noch der einzige, aber der eindeutigste und weitwirkendste Vertreter der „Kartonmanier" im 19. Jahrhundert. Schon vor ihm, etwa im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, hatte, als Gegenschlag des Klassizismus gegen den malerischen Barock, auch im Kupferstich die Betonung der Linie eingesetzt, in ihrer reinsten Ausprägung in den Flaxmannschen Umrißstichen.[172]) Daneben pflegte auch die im Anwachsen begriffene wissenschaftliche Zeitschriftenillustration diese Tendenzen.[173]) Nach 1810 erstarkte dann ein engerer und einheitlicher Zusammenschluß von Kupferstechern, die durch unmittelbare, lebendige Verbindung mit dem künstlerischen Streben und Wollen der „Nazarener" dazu angeregt und begeistert wurden, auch ihrer speziellen Kunst neue Haltung und Wege aufzuzeigen.

Als Vorbereiter muß man hier den auch von Goethe sehr geschätzten Joh. Heinr. Lips nennen, der schon 1789 für die Zeitschrift „Italien und Deutschland"[174]) reine Linienstiche anfertigte, und, als er beim Auftreten des Cornelius in Rom dessen linienstarke Kunst kennenlernte, sich sogleich seinem Kreise mit zwei Stichen der „Nibelungen"-Blätter anschloß. Ferner gehören hierher die Namen Barth, Ritter, Ruscheweyh, Amsler. Aber die Lebensdauer und Schöpferkraft ihrer Richtung, deren Schaffen frei von jeder technisch und geistig hemmenden Tradition dastand, war verhältnismäßig

---

[171]) Biogr. I. 141.

[172]) Flaxmanns „Divina Comedia", gestochen von Piroli, erschien 1793, seine Umrisse zu Ilias und Odyssee 1795. In Deutschland gab Tischbein „Griechischen Vasenbilder" 1791 heraus.

[173]) Vgl. besonders archäologische Veröffentlichungen, das „Magazin der Altertümer" 1783/84, dann Percier-Fontaine: Recueil de décorations interieures. Paris 1801.

[174]) Den Hinweis auf diese seltene Zeitschrift, die 1789—92 von K. Ph. Moritz und A. Hirt herausgegeben wurde, verdanke ich Prof. K. Gerstenberg.

kurz[175]) und nahm schon in den generationsmäßig ihnen noch nahestehenden Schülern Thaeter, Merz, einen „schulmäßig" und epigonenhaft anmutenden Charakter an, und die letzteren sind es nun, die die Kämpfe des Reproduktionsstiches um seine Berechtigung innerhalb der modernen Lebensbedingungen und sein allmähliches Verlöschen einleiten. Neben und unabhängig von Thaeter wirkten noch andere Stecher der „Linie", z. B. die ungefähr gleichaltrigen Schütz und Gonzenbach, — meist mit reinen Umrißstichen, — dennoch bleibt seine konsequente Produktion für uns am wichtigsten und in ihr die Entwicklungslinie am greifbarsten. Vor allem auch, weil schon seine graphischen Vorbilder und Meister, E. E. Schäffer und Amsler, den von ihnen eingeschlagenen Weg nicht starr zu Ende gingen, sondern sich in ihrer späteren Zeit sogar von ihm abwandten. Schäffer, der „deutsche Marcanton", versuchte sich in seiner Frankfurter Zeit im „farbigen" Stich,[176]) Amsler in gemäßigterer Weise ebenfalls.[177]) Und als 1849 unerwartet Thaeter als Professor und Leiter der Kupferstichklasse an die Münchener Akademie berufen wurde, konnte man den Standpunkt, den eine derartige Einschätzung des „Kartonstiches" erkennen ließ, schon fast als veraltet bezeichnen. Zwar folgten noch etwa 10 Jahre eigenen fruchtbaren Schaffens in dieser Kunstrichtung, mehr noch entstand in seiner Schule, — der zeitweise 6—8 Schüler angehörten, — oder auch nur unter seiner Leitung an Arbeiten, nach Künstlern, die in ihrer Haltung fast alle noch der ersten Jahrhunderthälfte zuzurechnen sind, wie Schwind, Schnorr, Hermann, Schraudolph, Heß. Aber Thaeters vielfache Klagen[178]) über mangelnde Beachtung seiner stillen Wirksamkeit verraten die zunehmende Isolierung speziell der „Kartonmanier" des absterbenden Kupferstichs. Dies geschah trotz oft guter Leistung im Einzelnen, wie die fast vollständig aus Thaeters Schule stammende Illustrierung von Försters fünfbändigem Werk „Denkmäler deutscher Bildnerei und Malerei"[179]) beweist, die besonders in Walde und Burger noch persönliche Stechart, innere Haltung und gutes Können antrifft. Trotz der Tatsache ihrer vielen Aufträge kann man bei einem Vergleich mit ihrem Lehrer, ihren Arbeiten eine gewisse Erstarrung und Schematisierung der übernommenen Technik anmerken, der Thaeters — aus seiner Zeit und sonstigen Bedingungen organisch ge-

[175]) Man vergleiche einmal die Porträtstiche Amslers, z. B. den Stich von „Fohr" 1813 und die schnelle Erschlaffung und Erstarrung der späteren Arbeiten „Thorwaldsen" 1823, und noch später „Klenze".

[176]) nach Kaulbach „Iphigenie" 1862, nach Lessing „Ezzelin im Gefängnis" 1861—65.

[177]) die „Grablegung" 1831, und „Hl. Familie" 1836 nach Raffael.

[178]) Biogr. I. 132, 134, 155.

[179]) Ernst Förster „Denkmäler deutscher Bildnerei und Malerei" 1858 ff.

wachsener — Entwicklungsgang fremd ist, und infolgedessen die auch nicht die lebendige Überzeugungskraft seiner Einstellung besitzt. Dafür werden in ihrer Reihe andere Strömungen rege, die sich mit den anderweitig vorhandenen Kräften der Graphik vereinigen und sie weitertreiben.

Es wurde immer betont,[180]) daß der „Kartonstich" und damit Thaeters künstlerische Einstellung nicht die gesamte Graphik seiner Zeit bedeutete, nicht einmal immer die vorherrschende war, sondern daß neben ihm durchaus andere Namen zu nennen sind, z. B. Steinla in Dresden, Keller-Düsseldorf, Felsing-Darmstadt, Eichens und die Mandel-Schule in Berlin, die alle mehr oder minder malerische bzw. farbige Tendenzen verfolgen.[181]) Ihnen schließt sich in seiner späteren Zeit einer der besten Schüler Thaeters an, der bereits erwähnte Burger, der den Übergang von seinen dem Lehrer gegenüber schon weich zu nennenden Frühwerken zu der Farbigkeit seiner Arbeiten etwa nach 1870, der Zeitlage entsprechend, vollziehen mußte und auch konnte.[182]) Der Wandel seiner Generation ist erkennbar nicht nur in Geschmack und Wahl seines Vorbildes, das jetzt lieber in van Dycks malerischen Porträts oder in Guido Reni ergriffen wird, sondern auch in der Art, wie Raffael als Aufgabe wiederum neu gestellt wird, wie Burgers „Madonna della Sedia"[183]) und „Hl. Cäcilie"[184]) beweisen. Gerade in dem Beispiel Burgers zeigen sich auch die letzten Anstrengungen und das schließliche Sichaufgeben des reproduzierenden Stichs, der, um nur am Leben zu bleiben, wieder den Anschluß an die Produktion der modernen Malerei sucht[185]) und dennoch endlich, ungefähr gegen die Jahrhundertwende, seine Position als endgültig verloren erkennen muß. Daß dieser letzte Versuch einer Wiederbelebung scheitern mußte, leuchtet ohne weiteres ein, wenn man die malerische Entwicklung des 19. Jahrhunderts zum Impressionismus hin bedenkt. Wie sollten die hergebrachten Mittel des Stichs Aufgaben gewachsen sein, wie sie derartig malerisch eingestellte Künstler wie C. D. Friedrich, Blechen, Wasmann, Menzel, dann Marees, Böcklin und schließlich die impressionistisch aufgelöst malenden Liebermann, Slevogt, Corinth stellten, abgesehen schon von der Plastik, in der, um es am Extrem zu zeigen, die Auflösung von

---

[180]) vgl. den Abschnitt „Thaeters Kupferstiche."

[181]) Die malerische Tradition des 18. Jhdts. von Schmidt, Wille und Müller getragen, wird also in gewisser, wenn auch wieder anderer Weise im 19. Jhdt. fortgesetzt.

[182]) Joh. Burger, Lebenserinnerungen, 1912.

[183]) ca. 1876—80.

[184]) 1890—92.

[185]) vgl. Burger, Lebenserinnerungen; in den neunziger Jahren setzte bei ihm dies Suchen ein (Stiche nach M. Feuerstein).

Form und Linie von Rodin propagiert wurde.[186]) Von dieser Seite her war der Weg verschlossen, das bezeugt klar eine an sich bedeutungslose Rede der Berliner Akademie der Künste von 1908,[187]) die erst das völlige Verdrängen des Stiches durch die modernen Reproduktionsverfahren noch einmal bestätigt, dann aber, — und das ist das Wichtige an ihr, — mit dem Bedauern über diese Tatsache dazu übergeht, von dem neuerlichen Aufschwung der Originalgraphik zu sprechen und die Künstler zu deren weiterer Kultivierung anzuregen. Hier tritt ein Moment deutlicher hervor, dessen erste Keime man schon im 19. Jahrhundert und zwar bereits in der Schule Thaeters beobachten kann. Wenn man im frühesten 19. Jahrhundert, z. B. in dem von Amsler gestochenen Porträt Fohrs (1813) eine frei schöpferische Erfinderkraft feststellt, eine originale Gestaltung des Naturvorbildes, so verschwindet dieser unmittelbare graphische Ausdruckswille bei Thaeter und macht einem vollkommenen Verzicht auf Selbständigkeit Platz, das künstlerische Talent beschränkt sich auf die Tätigkeit des nachschaffenden Kopisten. Wo Thaeter direkt vor das natürliche Motiv gestellt wird, bei Porträts,[188]) tritt kein Zurschau-Stellen von betont graphischen Mitteln ein, sondern die Aufgabe wird mit den einfachsten zeichnerischen Mitteln, einer wirklichen Zeichnung vergleichbar, gelöst. Er scheint sogar den Porträtstich nur als schlichte, handwerkliche Übung für die ihm wesentlich erscheinenden Aufgaben des Kupferstechers angesehen zu haben, nach dem zu urteilen, was sein Schüler W. Unger von seiner Lehrmethode mitteilt.[189]) Unger betont mehrmals, daß er Thaeter viel verdanke, was zeichnerische Schulung und Sicherheit betreffe, — erreicht durch hohe Ansprüche und dauernde Übung, — aber er empfand den Verzicht auf freies Schaffen und weniger gebundene Technik als untragbar, kam nach mancherlei Suchen und technischem Experimentieren zu seiner persönlichen Handhabung der freieren Radierung[190]) und gelangte so,

[186]) Anders steht es mit der plastischen Auffassung Hildebrands, dann auch Klingers, aber gerade der letztere griff von neuem zur eigenhändigen und eigenwilligen Führung des Stichels, ihm bedeutete sogar die Reproduktionsgraphik — wie er sie kannte — keine „Griffelkunst" im engsten Sinne mehr, vgl. „Malerei und Zeichnung".

[187]) H. Meyer: Die Graphische Kunst. 1908.

[188]) Auf das Verhältnis von Zeichnung und Stich näher einzugehen, ist mir leider an dieser Stelle nicht möglich, ich möchte diese Frage jedoch bei der geplanten Herausgabe der Thaeterschen Zeichnungen behandeln.

[189]) W. Unger: Aus meinem Leben. Wien 1929. Darin spricht Unger von freier Übertragung des Vorbildes ohne Spiegel auf die Platte, von Auswendigzeichnen des am Vortage gezeichneten Akts und direktem Stechen nach Porträt und Akt. S. 68 ff.

[190]) vgl. besonders seine Radierungen nach niederländischen Vorbildern, seine Mitarbeit an Galeriewerken und den Beilagen zur „Zeitschrift für bildende Kunst".

wenn auch immer noch innerhalb der reproduzierenden Kunst selbst, zu einer Erneuerung der Graphik.[191]) Und zwar war es diesmal eine Erneuerung aus einem inneren Zwange heraus, die die Wiederbelebung nicht allein auf das Gebiet der Reproduktion beschränkt sehen konnte, sondern anregend und fördernd auf die Kräfte der Originalgraphik einwirkte. Es ist kein Zufall, daß Unger an der Gründung des Weimarer Radiervereins so wesentlich beteiligt ist. Wenn man diese Weiterentwicklung oder Umbildung des Reproduktionsstiches zur Originalgraphik und deren andere Wurzeln (Menzel, Stauffer-Bern, Klinger) betrachtet, so wirkt es, ebenso wie die zitierte Rede Meyers von 1908, wie eine dem Geist der Zeit etwas nachhinkende Erkenntnis, wenn etwa der Sächsische Kunstverein, — der die moderne Graphik einerseits und die moderne Kunst andererseits pflegen wollte, — erst im 20. Jahrhundert zur Jahresgabe originalgraphischer Blätter überging.[192]) — In dem Zug dieser Entwicklungslinie, die selbstverständlich in diesem Zusammenhang der Monographie Thaeters nur ein Ausschnitt der gesamten originalgraphischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts sein kann, zeigt sich Thaeter als ein Gipfelpunkt, ohne Wertung gesagt. Seine Bedeutung liegt einmal, rückwärts gesehen, in der reinsten Verkörperung des „Kartonstiles" und damit nicht des nazarenischen, wohl aber des nachnazarenischen Kupferstiches. Sie besteht aber weiter auch gerade in seiner Wende von der strengen, gebundenen Technik zur freieren Graphik der 2. Jahrhunderthälfte, d. h. Thaeter bedeutet noch nicht die Überwindung und das Neue selbst, gibt diesem aber die Möglichkeit einer soliden, handwerklichen Grundlage.

---

[191]) vgl. die kurze Skizzierung des Überganges von der Übersetzungskunst zur „Künstlerradierung" bei Springer (Hdb. V, 1909), ohne daß dort die Nazarenerstecher, überhaupt der Reproduktionsstich als Ausgangspunkt näher betrachtet wird.

[192]) 100 Jahre Sächsischer Kunstverein, Bd. II. Dresden 1928, darin K. Woermann: Wandel des Zeitgeschmacks in den Jahresgaben des Kunstvereins. Vgl. auch in demselben Band: G. Rudolph: Aus der Geschichte des Sächsischen Kunstvereins 1828—1928.

Katalog

Vorwort zum Katalog

1. Der Katalog ist alphabetisch nach dem Künstler der Vorlage geordnet, und zwar liegt jeder Nummer folgendes Schema zugrunde:
   1. Künstler und Titel des Blattes.
   2. Datierung.
   3. Nummerierung bei Apell, Andresen, Nagler, Maillinger.
   4. Beschriftung.
   5. Probedrucke.
   6. Bildgröße / Plattengröße in cm. (z. B. 13,4 : 17 / 20 : 25).
   7. Art der graphischen Technik.
   8. Zusätze verschiedener Art.
   9. Besitzvermerk.

2. Dem Oeuvre-Katalog sind die Bestände der folgenden Graphischen Kabinette zugrunde gelegt: Berlin, Braunschweig, Bremen, Darmstadt, Dresden, Frankfurt, Hamburg, Karlsruhe, Kiel, Leipzig, München, Nürnberg. Außerdem wurden das Material des Sächsischen Kunstvereins, des Münchener Stadtmuseums, das die Maillingersammlung enthält, und der gesamte Nachlaß Thaeters im Besitze von Geheimrat Dr. Besser-Dresden herangezogen. In der Rubrik „Besitzvermerk" habe ich mich, wenn nicht anders nötig, mit dem Hinweis auf die reichhaltigsten Sammlungen beschränkt. Ich möchte mir erlauben, an dieser Stelle für die mir in reichem Maße zuteil gewordene Unterstützung allen öffentlichen und privaten Sammlungen meinen besten Dank auszusprechen.

3. Abkürzungen:

Allgemein:

Beschr. = Beschriftung.
Signum = Die Anfangsbuchstaben I. C. T. als verschlungenes Monogramm.

Literatur:

Andresen = Handbuch für Kupferstichsammler.
Apell = Handbuch für Kupferstichsammler.
Crowe-Cavalcaselle = Geschichte der italienischen Malerei.
Dohme = Kunst und Künstler in der 1. Hälfte des 19. Jahrhts.
Kl. d. K. = Klassiker der Kunst.
Maill. = Bilderchronik der Stadt München von J. Maillinger.
Nagler = Monogrammisten, Bd. V.
Raczynski = Tafelband der Kunstgeschichte, Teil I—III.
Wessely = Ergänzungsheft zu Andresen.
Wurzbach = Biographisches Lexikon des Kaiserreichs Österreich.

Öffentliche Sammlungen:

Bln. = Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett.
Bln. (N. G.) = Berlin, Handschriftenarchiv der National-Galerie.
Dresden (K. V.) = Dresden, Kunst-Verein.
Frankf. = Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.
Hbg. = Hamburg, Kunsthalle.
Lpg. = Leipzig, Graphisches Kabinett.
München (Graph.) = München, Staatl. Graphische Sammlung.
München (Stadtm.) = München, Stadtmuseum.
Nürnbg. = Nürnberg, Kupferstichkabinett des Germanischen Museums.

4. Zu den Zeichnungen:

Soweit Zeichnungen Thaeters in den öffentlichen Sammlungen vorhanden sind, was nur sehr spärlich der Fall ist, habe ich sie in einem besonderen Abschnitt am Ende des Katalogs zusammengefaßt. Jedoch hoffe ich, manche Porträtzeichnung in Kunsthandel und Privatsammlungen noch wieder auffinden zu können und möchte sie mit den noch ganz unbekannten Blättern des zeichnerischen Nachlasses (Naturstudien, Vorzeichnungen zu Stichen, Porträts) später zusammen veröffentlichen.

Katalog

1. Bassano: Anbetung der Hirten.
   Um 1823.
   Beschr.: I. „Die Anbetung der Hirten nach Bassano. Beilage zu der Zeitung Merkur für 1823. J. C. Thaeter del. et sculp. Dresden bei P. G. Hilscher."
   15,9 : 9,9.
   Umrißstich.
   Dresden.

2. Botticelli: 4 Szenen aus dem Leben des Hl. Zenobius.
   Um 1827.
   Beschr.: I. Vor aller Schrift.
   1. Szene (26,3:18); 2. (18:18); 3. (25,9:18); 4. (23,3:18,7).
   Auflösung des friesartigen Gemäldes (Weigmann, Kl. d. K. S. 98) in 4 Einzelstiche.
   München (Graph.).

3. Carstens, A. J. Nemesis, die Nacht, die Parzen und das Schicksal.
   1839.
   Apell 11. — Nagler 22.
   Beschr.: I. Vor aller Schrift.
   II. „Carstens. Nemesis, la Nuit, les Parques et le Destin. Nemesis, die Nacht, die Parzen und das Schicksal. Impr. d. l'imprimerie en t. d. de l'academie royale des arts à Dusseldorf de C. Schulgen-Bettendorff. Julius Thaeter sculp. München 1839."
   32,7 : 24,8 / 40,3 : 33,1.
   Für Raczynski, Kunstgeschichte 1836—41, Tafelband III, 9. Verkleinerte Abbildung in Förster, Geschichte der deutschen Kunst, II (1860) 4. Teil, nach S. 54.
   Bln., Hbg., Bremen.

4. ders.: Traum des Amphiaraos.
   1858.
   Apell 10. — Maill. III. 1081.
   Beschr.: I. Vor aller Schrift.
   27,9 : 19,4 / 31,3 : 24,2.
   Für Förster, Denkmäler deutscher Bildnerei u. Malerei, Bd. V. — Radierung.
   Hgb., München (Stadtm.).

5. ders.: Die Überfahrt über den Styx (oder: Zurückbringung des entflohenen Megapenthes).
1843/44.
Apell 9. Andresen 9. — Nagler 24. — Maill. III. 1080.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. „nach einer Originalzeichnung v. A. J. Carstens im Großh. Museum zu Weimar gest. v. J. Thaeter. Druck d. Kupf. druckerei d. Königl. Kunstakademie zu Ddorf von C. Schulgen-Bettendorf. Dresden bei Julius Thaeter."
III. wie II., hinzu: „Die Überfahrt nach Lukian".
Probedr.: I. mit Radierschrift „No CLXI. 3.—8. 10. 40 im Pfarrhause zu Paehl" und Signum.
46,4 : 31,5 / 53,8 : 41,6.
Dresden, Hbg., Bln., München (Graph.).

6. Cornelius: Fausts Osterspaziergang.
1825.
Apell 25. — Nagler 13.
Beschr.: I. nur mit Künstlerschrift „Corn. del., gest. von Thaeter in Dresden".
Probedr.: I. Teildruck: (24,6 : 32,5) linke Hälfte. Im Umriß gezeichnet. Figuren: Faust, Wagner fast ganz ausgeführt.
II. fertiger Probedr., mit Bleischrift darunter „Cornelius del., vom 18. Januar—15. September 1825 gestochen. No. 53"
41,5 : 33,4 / 44,4 : 39,3.
Platte gekauft von Wenner, Frankft., Herausgeber der von Ruscheweyh gestochenen Faustfolge 1816.
Dresden, Hbg., Bln., München (Kupf.), Frankft.

7. ders.: Szenen aus den Glyptothekfresken.
1838.
Apell 12. — Nagler 5.
Beschr.: I. „Cornelius. Le rêve d Agamemnon. Mars et Vènus blessés par Diomèdes. Mars und Venus von Diomedes verwundet. Julius Thaeter sculp. München 1838. Impr. de l'imprimerie en t. d. de l'academie royale des arts à Dusseldorf de C. Schulgen-Bettendorff."
Probedr.: I. Teildruck der linken Szene (Agamemnon): Amor, Agamemnon ausgeführt, das übrige im Umriß.
II. vollendeter Teildr. ders. Szene.
III. unvoll. Teildr. der rechten Szene (Mars): Venus, Amor, Athena ausgeführt, das übrige im Umriß.
IV. Teildr.: linke und rechte Szenen und Groteskenwerk dazwischen vollendet.
V. s. IV., hinzu: Hochzeit der Helena (oben). Noch ohne Abschluß durch die seitlichen Leisten und Ghirlanden.
41,4 : 21,8 (größte Ausdehnung) / 47,2 : 30,5.
Für Raczynski, Bd. II. 3.
Dresden, Bln., Frankft., Hbg., München (Stadtm.).

8. ders.: Die Apokalyptischen Reiter.
1849.
Apell 7. — Maill. II. 2075.
Beschr.: I. Schrift mit 1. Verlagsadresse „gezeichnet von Peter v. Cornelius. gestochen von Julius Thaeter 1849. Die Apo-

kalyptischen Reiter, Leipzig, Georg Wigands Verlag. Gedruckt von Georg Reck bei Opitz in Dresden."
II. dies. Schrift mit 2. Verlagsadresse „Verlag von Ernst Arnold in Dresden." (seit 1853).

Probedr.: I. Vollständige Anlage im Umriß geätzt. Radierschrift: „No. 184. Dresden. 29. 6. 48. Signum."
II. Erste Strichlagen an auffahrender Frau links und liegender Gruppe rechts unten.
III. Rechte Gruppen weiter ausgeführt, erste Lagen an den Zwischenfiguren.
IV. Rechte Gruppe vollständig ausgeführt.
V. Untere Hälfte fertig.
VI. Oben rechts beide Reiter mit ihren Pferden begonnen.
VII. Auch obere Hälfte fertig, d. h. das Ganze, bis auf Feinheiten der Modellierung (junge Reiter mit Pferd) und das umgebende Architekturprofil.

37,6 : 30,3 / 50,9 : 44,3.
Dresden, Hbg., Frankft., München (Graph.) (Stadtm.).

9. d e r s.: Camposanto, 10 Blätter Entwürfe.
1845—48.
Apell 8. — Nagler 25.
Beschr.: I. Vor aller Schrift, nur mit Nummerierung „A a" bis „D b" und Maßangabe.
Probedr.: I. Das 4. Blatt („B b") mit Radierschrift: No. 173. Dresden 17.—21. 3. 46. Signum."
II. Das 9. Blatt („D a") mit Radierschrift: „No. 174. Signum." Das Folgende unlesbar.
III. Das 10. Blatt („D b") mit Radierschrift: „No. 178. Dresden. Signum."
Umrißstich.
„A a" (73,0 : 42,4 / 75,0 : 53,0). — „A b" (70,8 : 42,6 / 75,8 : 52,5). — „B a" (56,6 : 42,5 / 63,7 : 52,3). — „B b" (30,8 : 42,5 / 63,5 : 52,8). — „B c" (56,1 : 42,5 / 63,8 : 52,6). — „C a" (75,3 : 37,7 / 80,4 : 46,8). — „C b" (35,7 : 37,6 / 64,2 : 46,8). — „C c" (75,7 : 37,5 / 80,5 : 46,8). — „D a" (73,5 : 37,6 / 78,1 : 46,8). — „D b" (35,2 : 37,7 / 63,8 : 46,7). —
Für „Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin, von Dr. P. v. Cornelius. Leipzig G. Wigands Verlag." o. J. (1848),
Hbg., Lpg., Bremen.

10. d e r s.: Der Evangelist Johannes (Fresko der Ludwigskirche, München).
Apell 4. — Nagler 19. — Maill. II. 2068 = III. 1082 a.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. mit Künstlerschrift „Corn. inv., Thaeter sc."
Oval. 9,0 : 11,3 / 9,7 : 13,4.
Hbg., Frankft., München (Stadtm.).

11. d e r s.: Mariä Himmelfahrt (Entwurf z. e. Glasgemälde im Aachener Münster).
Apell 2. — Wessely 10. — Maill. II. 2076 = III. 1082.
Beschr.: I. Vor aller Schrift, nur mit Maßangabe.
24,2 : 36,8 (äußerste Ausdehnung). 34,3 : 49,1.
Umrißstich.
Hbg.

12. ders.: Bund der Religion mit den Künsten. (Rundbild aus den Loggien der Münchener Pinakothek.)
1839.
Wessely 14.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
Probedr.: I. Mit Kat. Nr. 13 auf einer Platte, dabei Radierschrift „No. 152. a. 5. 1.—14. 2. München 1839,"
Umrißstich.
24,6 (Durchmesser des Kreises). 30,3 : 31,5.
Hbg.

13. ders.: Einführung König Ludwigs in den Hain der Musen (Lunette aus den Loggien der Münchener Pinakothek).
1839.
Probedr.: I. Vor aller Schrift, mit Kat. Nr. 12, auf einer Platte, dabei Radierschrift „b. 18. 4.—25. 5. Signum".
Umrißstich.
24,6 : 12,3 / 30,4 : 47,2.
Hbg.

14. Eberhard, K.: Grabfigur eines Bischofs in Regensburg.
Maill. III. 1083.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
7,9 : 11,5.
München (Graph.) (Stadtm.).

15. ders.: Grabmal eines Bischofs in gotischer Nische.
Maill. 1083.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
7,9 : 11,4.
München (Graph.) (Stadtm.).

16. Giotto: Dante.
1868.
Apell 37. — Maill. III. 1102/3.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. mit Schrift „Dantes Bildnis nach Giottos 1840 im Bargello aufgedecktem Fresco, bevor es 1841 wieder übermalt wurde. Barthel 1868 Halle."
8,9 : 12,0 / 10,9 : 17,7.
Abb. Crowe-Cavalcaselle I. Titelblatt u. Taf. 9.
Hbg., München (Stadtm.), Thaeter Nachlaß.

17. Hermann, C.: Edda.
1852/53.
Apell 18.
Für C. H. Hermann „Zur Geschichte des deutschen Volkes. 5 Lieferungen à 3 Blätter. Perthes, Gotha."
München (Graph.).

18. ders.: Heidentum.
Apell 19.
Für C. H. Hermann, s. Kat. Nr. 17.
München (Graph.).

19. Hübner: Tancred und Chlorinde.
1829.
Beschr.: I. Mit Schrift „Verein der Kunstfreunde in Preußen 1828. Erfunden v. Hübner, gest. v. Treter (sic!). Tancred und

Chlorinde. Ölgemälde. Im Besitz des Herrn Dr. Heilbronn in Minden."
Probedr.: I. Mit Radierschrift „No. 86. Signum. Berlin 20.—24. 3./29," 16,3 : 21,7 / 31,6 : 51,4.
Auf derselben Platte mit Kat. Nr. 82.
Dresden, Hbg.

20. Jäger: Beschneidung des Johannes.
Um 1833.
Apell 33. — Nagler 16. — Maill. III. 1116.
Beschr.: I. mit Schrift „Gem. v. Jäger, gest. v. Thaeter. Johannes Beschneidung, angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1833." Maßangabe. Im Bilde: „Signum sculp." 21,8 : 16,5 / 24,4 : 21,2.
Für den Sächsischen Kunstverein.
München (Stadtm.), Dresden (K.-V.)

21. Junige: Der betende Knabe.
1834 (Datierung nach Zeichnung im Nachlaß Thaeter, „No. 118. Dresden, 30. 4.—2. 5./34).
Maill. III. 1115.
Beschr.: I. mit Schrift „Der betende Knabe, angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1833. Gem. v. Junige. Gest. v. Thaeter." Maßangabe.
12,7 : 15,0 / 14,9 : 27,8.
Für die Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins, mit Kat. Nr. 31 auf einer Platte.
München (Stadtm.), Dresden (K.-V.).

22. Kaulbach: Die Hunnenschlacht.
1836/7.
Apell 14. — Andresen 3. — Nagler 6.
Beschr.: I. Nur mit Künstlerschrift „Julius Thaeter sculp. München 1837." Im Blatt selbst „Signum sculp. XXXVII."
II. mit Schrift „Kaulbach. Combat des Huns. Hunnenschlacht. Julius Thaeter sculp. München 1837. Imprim. d. l'imprimerie en t. d. de l'académie royale des arts à Düsseldorf de C. Schulgen-Bettendorf."
43,3 : 35,6 / 54,2 : 43,5.
Für Raczynski, Bd. II. 7.
Bln., Dresden, Frankft., Hbg., München (Graph.) (Stadtm.).

23. ders.: Die Sachsenschlacht.
1840/41.
Apell 21. — Andresen 5. — Nagler 9.
Beschr.: I. mit Schrift „Kampf der Sachsen und Franken. Zweites Bild aus einem Zyklus von Zeichnungen von Wilhelm Kaulbach gestochen von Julius Thaeter. Der Leipziger Kunstverein seinen Mitgliedern für das Jahr 1840. Druck der Kupferdruckerei der Königl. Akademie zu Düss. von C. Schulgen-Bettendorf."
Probedr.: I. Ätzdruck des ganzen Blattes, nur Umrisse. Radierschrift „No. CLX. Pähl, vom XXII. Juni bis XIX. August MCCCXL. Signum. Von Wilhelm Kaulbach korrigierter Ätzdruck."
II. Die linke Hälfte der Franken fertig ausgeführt.

III. Teildruck (20,2 : 17,1) (Maill. III. 1084). Ausgeführt nur Oberkörper des Schleuderers und zwei Köpfe neben ihm.
IV. Das ganze Blatt mit Schattenlagen. Radierschrift „3. 3. 41. Signum. No. CLX. MDCCCXL." Von Thaeter mit Bleischrift darunter „von Wilhelm Kaulbach retouchirter Probedruck." Am Rand Skizzierversuche K's zum Rahmen, ebenso unten.
V. Von Thaeter mit Blei „Wilhelms Kaulbachs Retouche des letzten Probedruckes."
62,7 : 44,2. / 73,3 : 61,2.
Dresden, Hbg., München (Graph.) (Stadtm.).

24. d e r s.: Die Völkerscheidung.
1852. (1849—52).
Apell 1. — Andresen 1. — Maill. II. 2620.
Beschr.: I. mit Schrift „J. Thaeter gest. W. v. Kaulbach gem. Die Völkerscheidung. I. Moses 11,7. 8. Fresco-Gemälde von W. v. Kaulbach im neuen Museum in Berlin. Gedr. von W. Wick in München. Verlag von Ernst Arnold in Dresden."
Probedr.: I. Teildruck: Mann mit Stab (untere Blattmitte, Vorderster der Mittelgruppe) und Schafgruppe links daneben ausgeführt, das übrige des Rechtecks im Umriß (27,3 : 16,6). Radierschrift „Signum. No. CLXXXVIII. München 15. 3. 50."
II. Teildr.: ausgeführt nach links bis zu den Kindern auf dem Stier, das übrige im Umriß. Im Bild Signatur Kaulbachs „W. Kaulbach 1847."
(31,1 : 18,5).
III. Teildr.: ausgeführt (links) bis zur Frau mit dem Korb auf dem Kopf. (31,8 : 23,5).
IV. Teildr.: hinzu: Gruppe des Vaters mit Kindern, d. h. das linke untere Viertel des ganzen Bildes fertig. (31,6 : 25,2).
V. Teildr.: Mittelgruppe fertig (44,8 : 25,2).
VI. Teildr.: hinzu: rechte Gruppe, d. h. untere Hälfte fertig. (61,7 : 26,7).
61,7 : 51,1.
Dresden, Hbg., München (Graph.) (Stadtm.).

25. d e r s.: Amor werden die Flügel gestutzt.
1850.
Maill. II. 2623 und 2538.
Probedr.: I. mit Bleischrift (nicht von Thaeters Hand). „Probedruk München 19. 8. 50."
8,7 : 10,5.
Bln.(N.G.).

26. d e r s.: Psyche erhält den Dolch.
Maill. II. 2538 (dort unter Kaulbachs Zeichnungen aufgeführt).
Probedr.: I. mit Bleischrift (nicht von Thaeters Hand). „Probedruk I."
8,2 : 11,0 / 11,0 : 14,2.
Bln.(N.G.).

27. d e r s.: Sitzende weibliche Allegorie.
Probedr.: I. Vor aller Schrift.
7,8 : 11,4 / 12,3 : 16,0.
Bln.(N.G.).

28. ders.: Goethe, mit dem Genius der Dichtkunst.
Maill. II. 2624.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. mit Künstlernamen und Drucker „W. Kaulbach del. J. Thaeter sculp. Niederbühl, Stuttgart."
8,2 : 10,6 / 12,6 : 16,0.
München (Stadtm.).

29. ders.: Gustav Adolf in der Schlacht bei Lützen.
Maill. II. 2621.
Probedr.: I. Von Thaeter mit Bleischrift „von W. Kaulbach retouchirter Probedruck."
14,5 : 9,1 / 23,8 : 15,2.
Hbg.

30. König, G.: Das güldene A-B-C. 26 Blätter.
1854.
Maill. II. 3926 und III. 1088.
Beschr.: I. Mit Künstlerschrift „gez. von G. König. gest. von J. Thaeter."
Für das gemeinsam herausgegebene Buch „Güldnes A-B-C Gotha 1854." Englische Ausgabe „The golden A-B-C. Designed by Gustav König, engraved by Jul. Thaeter. With 26 engr. plates. Gotha 1863."
München (Stadtm.), Thaeter Nachlaß.

31. ders.: Plakette mit dem sächsischen Königspaar.
1833.
Maill. III. 1089 und 1115.
Beschr.: I. mit Schrift „grav. v. König. gest. v. Thaeter. Denkmünze, angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1833."
4,6 (Durchm.) / 14,9 : 27,8.
Auf derselben Platte mit Kat. Nr. 21.
Dresden (K.-V.).

32. ders.: 2 Psalmen.
1858/9.
Beschr.: I. mit Künstlerschrift „G. König gez. J. Thaeter gest."
Psalm I. (38,3 : 30,2). Psalm II. (37,8 : 30,3 / etwa 41,5 : 35,2).
Für Königs „Psalmen" (Psalm I. und II. von Thaeter, VIII. und XXII. von Merz gestochen), Gotha, Besser 1859.
Bln., Hbg., München (Graph.).

33. ders.: Die Volksbibel.
1868 (1863—68).
Beschr.: I. Im Bilde selbst: Signum Königs und Thaeters.
Für die gemeinsam von König und Thaeter herausgegebenen „Bilder und Sprüche aus der Hl. Schrift", Commission bei Justus Naumann, Lpg. u. Dresden, II. Teil bei Kaiser, München 1868.
Thaeter Nachlaß.

34. Kramsta, G. H.: Der Evangelist Johannes bekehrt einen Räuber.
1829.
Beschr.: I. Mit Schrift „Verein der Kunstfreunde in Preußen 1828. Erfunden v. Kramsta. gest. v. Treter. (sic!) Johannes bekehrt einen Räuber. Ölgemälde. Im Besitz Sr. Exellenz des Würkl. Geh. Staats Ministers von Schuckmann."

Probedr.: I. mit Radierschrift „No. 85. Berlin 18.—25. Febr. 1829. Signum. Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staat 1828."
21,2:25,1 / 45,8:über 31,0.
Für den Berliner „Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staat" als Jahresgabe. Auf derselben Platte mit Kat. Nr. 94. — Umrißtisch.
Dresden, Hbg.

35. Masaccio: Dante.
Apell 36. — Maill. III. 1104.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „gest. v. Jul. Thaeter. Dantes Bildnis nach einer Masaccio zugeschriebenen Handzeichnung der Münchener Sammlung. gedr. von A. Wetteroth in München."
— — — 16,1:24,7.
Hbg., München (Stadtm.).

36. C. Matthaei: Der Dresdener Antikensaal.
Beschr. I. Mit Schrift „gez. von C. Matthaei. Inspektor. Thaeter rad. Innere Ansicht des Königl. Sächs. Mengsischen Museums. Seiner Kgl. Hoheit dem Prinzen Friedrich August, Herzog zu Sachsen, ehrfurchtsvoll zugeeignet. I. G. Matthaei."
36,6:18,7.
Handkolorierte Radierung. Noch einmal in verkleinerter Ausführung (18,1:9,3) herausgegeben ohne Schrift.
Dresden (Stadtm.).

37. Milde: Selbstbildnis.
1824.
Beschr.: I. mit Künstlerschrift „C. J. Milde del. J. C. Thaeter sculp. 1824."
Das Zeichenblatt: 10,7:13,2.
Radierung.
Hbg.

38. Mücke: Die Mailänder von Friedrich Barbarossa bezwungen.
1835.
Apell 15. — Andresen 6. — Nagler 10.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. mit Schrift „Thaeter sc. 1835. Mücke. Die Mailänder bezwungen durch Friedrich Barbarossa. Les Milanais domptés par Frederic Barberousse. Imprimé chez C. Schulgen-Bettendorf à Bonn."
Probedr.: I. mit Radierschrift „No. 131. München 21. 5. 20. 6. Signum." Umriß und erste Schattenlagen über das ganze Blatt.
30,3:23,3 / 34,6:30,2.
Für Raczynski, Bd. I. 8.
Bln., Hbg.

39. Neher, B.: Bildnis L. von Schorn's.
Nach 1839.
Apell 43. — Nagler 2. — Maill. III. 1090.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „B. Neher del. 1839. Julius Thaeter sc. Dr. L. v. Schorn. Druck d. Kupferdruckerei d. königl. Kunstakademie zu Düsseldorf v. C. Schulgen-Bettendorf."
— — — 19,3:24,5.

Abb. in A. v. Schorn: Zwei Menschenalter, 1920, vor S. 1.
Bln., Hbg., Frankf., München (Graph.).

40. Oeser: J. F. Gellert.
Beschr.: I. mit Schrift „A. F. Oeser pinx. J. F. Bause sculp. Lips 1767." 7,9:9,5 / 9,9:16,0.
Nachstich nach Bause, s. Keil: Katalog d. Kupferstichwerkes von Bause. Nr. 178. II.
Dresden (Stadtm.).

41. Olivier, Friedr.: Blätter zur Volksbibel.
Um 1834.
Nagler 27.
Beschr.: I. Ohne alle Schrift, nur auf jedem Blatt Stellenangabe der Hl. Schrift.
Stahlstiche.
Für Oliviers „Volksbilderbibel, nebst einem begleitenden Text von G. H. v. Schubert. Hamburg, bei Fr. Perthes 1836." Stiche der 50 Blätter von Thaeter, Merz u. a. Thaeter hat vielleicht die ersten 11 Blätter gestochen. Sämtliche 50 Blätter unsigniert.
Kiel, Lpg., München (Graph.).

42. Overbeck: Maria und Christus in der Mandorla.
Apell 3.
Beschr.: I. Nur mit Stechernamen „J. Thaeter sc. München."
16,5:16,2 (mit Rahmenstreifen) 22,3:26,1.
Hbg., München (Graph.).

43. Peschel: Madonna.
Um 1831.
Apell 33. — Maill. III. 1113.
Beschr.: I. Mit Schrift „Madonna von Peschel. Angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1831. J. Thaeter sc." Maßangabe.
Probedr.: I. fertiger Probedruck vor aller Schrift auf demselben Blatt mit dem retouchierten Probedruck von Kat. Nr. 81.
8,1:13,3 (oben rundbogig abschließend) 22,6:38,4.
Für den Sächsischen Kunstverein als Jahresgabe 1831, auf demselben Blatt mit Kat. Nr. 81.
Dresden (K.-V.), Hbg.

44. ders.: Stephanus vor den Hohepriestern.
1834.
Apell 33. — Nagler 18. — Maill. III. 1117.
Beschr.: I. Vor aller Schrift, nur auf dem Bild selbst: „Signum C. P. Pinx., Ao MDCCCXXXIII Signum T's, sculp. Ao seq." II. Mit Schrift „Stephanus vor den Hohepriestern. Angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1833. Gem. v. Peschel. Gest. v. Thaeter." Maßangabe.
30,1:24,8 (oben mit flachem Rundbogen abschließend) 32,7:29,2.
Für den Sächsischen Kunstverein 1833.
Dresden (K.-V.), Hbg., München (Graph.) (Stadtm.).

45. P o s c h: Bildnisrelief Mozarts.
Apell 38.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „Mozart. Nach dem Relief von Bosch (sic!) gestochen von Thaeter. Verlag von Breitkopf u. Hartel in Leipzig."
— — — 27,0 : 34,1.
Frankf., Hbg.

46. R a f f a e l: Paulus predigt in Athen.
1859—62.
Apell 5. — Andresen 2.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
Probedr.: I. Teildruck (34,2 : 32,8): Paulus und der Sitzende hinter ihm fertig ausgeführt, das übrige im Umriß.
II. Teildruck (33,6 : 37,0): alle 3 Figuren u. die Architektur rechts der Paulusfigur, sowie die Treppe links ausgeführt, das übrige im Umriß.
III. Probedr. (47,3 : 37,0): alle Stehenden, bis einschl. des Ehepaars links ausgeführt, die Sitzenden in der Bildmitte und die Architektur des Hintergrunds im Umriß.
47,3 : 37,0 / 60,1 : 46,4.
Braunschweig, Dresden, Hbg.

47. d e r s.: Petri Fischzug.
1865 ff.
Probedr.: I. Teildruck (33,0 : 23,3): Christus und Petrus ausgeführt, nächste Umgebung (Kahn, Uferpflanzen) im Umriß.
Unvollendete Platte.
Thaeter Nachlaß.

48. R a u c h: Das Francke-Denkmal in Halle.
1827/8.
Apell 30. — Nagler 1.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
Für „Abbildungen der vorzügl. Werke von C. Rauch." Text von Waagen. Schenk und Gerstäcker, Berlin, 1827/29.
Neue Ausgabe bei Gropius 1837.
Bln, München (Stadtm.).

49. d e r s.: Das König Max-Joseph Monument in München.
Um 1830/31.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
Für „Abbildungen ..." s. Kat. Nr. 48.
Bln., München (Stadtm.).

50. d e r s.: 4 Denkmäler auf einem Blatt (Blucher-Breslau, Blucher-Berlin, Bülow, Scharnhorst).
Um 1828/29.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
Für „Abbildungen ..." s. Kat. Nr. 48.
Bln., München (Stadtm.).

51. d e r s.: Sockelseite mit Figur der Bavaria vom Max-Joseph Monument (Kat. Nr. 49).
1830 ff.
Maill. III. 1092.

Beschr.: I. mit Künstlerschrift „Chr. Rauch fec. Julius Thaeter del et sc."
— — — 28,0 : 22,0.
Für „Abbildungen ..." s. Kat. Nr. 48.
Hbg.

52. ders.: Figur der Bavaria vom Max-Joseph Monument (Kat. Nr. 49).
Um 1831.
Beschr.: I. Mit Schrift „Bavaria. J. Thaeter del. et sculp."
— — — 22,9 : 28,3.
Für „Abbildungen ..." s. Kat. Nr. 48.
Hbg.

53. ders.: 2 Reliefszenen vom Max-Joseph Monument (Kat. Nr. 49), darstellend: „Ackerbau" und „Gerechtigkeitspflege".
Um 1834/35.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
Für „Abbildungen ..." s. Kat. Nr. 48.
München (Stadtm.).

54. ders.: 4 Reliefs vom Blücher-Denkmal in Berlin (Kat. Nr. 50).
1828 bis etwa 1831.
Apell 31.
Beschr.: 1. Mit Schrift: 1. „Die Bewaffnung in Breslau. Gez. u. gest. v. Julius Thaeter."
(45,5 : 12,6 / 48,2 : 18,7).
2. „Ausmarsch der Freiwilligen in Schlesien. Gez. u. gest. v. Julius Thaeter."
(35,0 : 12,6 / 40,4 : 18,8).
3. „Das Bivouac. Gez. u. gest. v. Julius Thaeter."
(45,6 : 12,6 / 48,9 : 18,5).
4. „Einzug in Paris. Gez. u. gest. v. Julius Thaeter."
(35,1 : 12,6 / 40,5 : 18,6).
Für „Abbildungen ..." s. Kat. Nr. 48.
Hbg.

55. ders.: Grabmal der Prinzessin Elisabeth von Darmstadt.
Um 1832.
Beschr.: I. Mit Schrift „Chr. Rauch fec. Jul. Thaeter del. et sculp. Elisabeth, Prinzessin von Darmstadt."
— — — 25,8 : 20,2.
Für „Abbildungen ..." s. Kat. Nr. 48.
Hbg.

56. ders.: Taufstein, daneben die Figuren der 4 Evangelisten als Detail.
Um 1832.
Maill. III. 1091 a.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
— — — 37,4 : 20,8.
München (Stadtm.).

57. Rentzsch: Egmonts Traum.
Um 1830.
Maill. III. 1112.
Beschr.: I. Mit Schrift „Gem. v. Rentzsch. gest. v. Thaeter, Egmonts Traum, angekauft vom Sächsischen Kunstvereine und bei

der Verloosung 1830 gewonnen von Herrn Maler Opitz in Leipzig auf No. 619." Maßangabe.
17,0:22,6 / 22,7:28,2.
Für den Sächsischen Kunstverein.
Dresden (K.-V.), München (Stadtm.).

58. Retzsch: Der Becher (nach einem Gedicht v. Graf Löben komponiert).
Um 1830.
Nagler 15.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „gem. v. Retzsch. gest. v. Thaeter. Der Becher, angekauft v. Sächsischen Kunstvereine und bei der Verloosung 1830 gewonnen von K. L. Hirschfeld in Leipzig auf No. 456."
19,7:17,0 / 28,3:22,9.
Für den Sächsischen Kunstverein.
Dresden (K.-V.) (Kupf.), Lpg.

59. Aug. Richter: Christus erscheint den Jüngern.
Um 1832.
Apell 33. — Nagler 17.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „Gem. v. Prof. Richter. gest. v. J. Thaeter. Christus erscheint den Jüngern. Angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1832." Maßangabe.
29,5:21,0 / 31,7:26,5.
Für den Sächsischen Kunstverein.
Dresden, Hbg. München (Stadtm.).

60. Rietschel: Bildnis eines jungen Mannes mit Spitzbart.
1824.
Beschr.: I. Mit Schrift „E. F. A. Rietschel del. J. C. Thaeter sculp. 1824."
10,9:13,8 (das ganze Zeichenblatt. Plattenrand ist abgeschnitten).
Radierung.
Hbg.

61. ders.: Bildnis eines jungen Mannes im Profil.
1824.
Beschr.: I. Mit Künstlerschrift „E. F. A. Rietschel del. 1824. I. C. Thaeter sculp. 1824."
— — — 10,3:16,8.
Radierung.
Hbg.

62. ders.: Porträt eines jungen Mannes, von vorne.
1824.
Beschr.: I. Mit Künstlerschrift „E. Rietschel del. J. C. Thaeter sculp. 1824."
— — — 10,8:13,6.
Radierung.
Hbg.

63. ders.: Porträtbüste C. A. Boettigers.
1834.
Apell 34.
Beschr.: I. Mit Schrift „Carolus Augustus Boettiger. Mens bona, si qua dea es, tua me in sacrario condo. Ern. Rietschel pinx. Dresdae. C. Thaeter sculpsit Monachii."
Probedr.: I. Mit Radierschrift „No. 120. Dresden 21. .7.—21. 9. 34, München 3. 12. 34."
— — — 16,4 : 21,5.
Bln., Hbg., München (Graph.).

64. ders.: Reliefmedaillon M. v. Schwinds.
Apell 45. — Maill. III. 3066 (danach: von Walde gestochen, und durch Thaeter vollendet).
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „E. Rietschel modell. J. Thaeter gest. M. v. Schwind. J. D. Sauerländer's Verlag."
10,8 : 12,3 / 15,7 : 21,7.
Bln., Frankf., Hbg., München (Graph.).

65. ders.: Szene aus „Götz von Berlichingen".
1826/7.
Nagler 14.
Beschr.: I. Mit Schrift „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand von Göthe letzter Auftritt. Es kommen die Zeiten des Betrugs, es ist ihm Freiheit gegeben, die Nichtswürdigen werden regieren mit Gewalt und der Edle wird in ihre Netze fallen. E. Rietschel gez. I. Thaeter gest."
31,3 : 41,5 (oben spitzbogig abschließend) / etwa 46,7 : 34,9.
Hbg.

66. Schinkel: Entstehung der Malerei.
1839.
Apell 16. — Nagler 21.
Beschr.: I. Nur mit Stechernamen „J. Thaeter sc. 1839."
II. Mit Schrift „Schinkel. Entstehung der Malerei. L'origine de la Peinture. Julius Thaeter sc. 1839. Impr. de l'imprimerie en t. d. de l'academie royale des arts à Dusseldorf de C. Schulgen-Bettendorff."
28,2 : 25,4 / 40,6 : 32,7.
Für Raczynski, Bd. III. 7.
Bln., Hbg.

67. Schnorr v. Carolsfeld, J.: Der Tod Siegfrieds.
1835—38.
Apell 13. — Nagler 7.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „Schnorr. La Mort de Siegfried. Der Tod Siegfrieds. Julius Thaeter sculp. München 1838. Impr. d. l'imprimerie en t. d. de l'academie royale des arts à Dusseldorf de C. Schulgen-Bettendorff."
20,2 : 39,2 / 25,2 : 45,3.
Abbildung in Dohme I. nach S. 136 (verkleinert).
Für Raczynski, Bd. II. 10.
Bln., Dresden, Frankf., Hbg.

68. ders.: Hagen und die Donauweiber.
1832 bis etwa 1834.
Apell 20.
Probedr.: I. Teildruck (12,7 = Breite des Kreisringes, 17,0 = große Ausdehnung in der Höhe): ausgeführt etwa das erste (linke) Viertel des geplanten Halbkreisringes, bis zur 2. Meerjungfrau. Diese und der Schwan neben ihr im Umriß angedeutet.
II. Teildruck (12,7:26,0 als größte Ausdehnung): ausgeführt bis zum Beginn des Baumes, d. h. etwa ein Drittel des Halbkreisringes.
III. Probedruck (unvollendet) des Halbkreisringes (horizontaler Durchmesser: 56,4. Vertikaler Radius: 28,4): ausgeführt außer II: das quadratische Strichnetz des Grundes neben dem Baum und der Figur Hagens, ferner Hagens Kopf. Der Baum und Hagen im Umriß, das weitere nach rechts in immer schwächerem Umriß.
IV. Teildruck (12,4:23,4): sich mit I. überschneidend, aber: bei 12,4 cm der Kreisringbreite ist die Platte vertikal abgeschnitten (neue Plattengröße: 16,5:39,8). Innerhalb dieses Teildrucks fertig ausgeführt.
V. Teildruck (Platte 7,2:9,7): Hagens Kopf und Grundfläche ausgeführt, das weitere an Hagen im Umriß angedeutet. Radierschrift „J. S. (verschlungenes Signum Schnorrs) inv. 29 (davor noch ein wieder niedergedrucktes ‚MD' zu erkennen). C. T. (verschlungenes Signum Thaeters) sculp. 26. 7. 34."
56,4:28,4 / etwa 64,3:40,3. —
Nach dem unvollendeten Probedruck III anscheinend die Vollendung der Platte aufgegeben und in Einzelteile (IV. und V.) zerschnitten. An den äußeren Kreisring von 12,7 cm schließt sich innen ein zweiter von 3,8 cm Breite an, für einen beabsichtigten, aber unausgeführten Rahmen.
Dresden, Hbg. — Teildruck V.: Bln. Prof. Gerstenberg-Würzburg. München (Graph.).

69. ders.: Rudolf von Habsburg wahrt den Landfrieden.
1844/45.
Apell 24. — Andresen 4. — Nagler 8.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „Erfunden von Julius Schnorr, im Saalbau zu München als enkaustisches Gemälde ausgeführt und nach dem Carton von Julius Thaeter gestochen. Rudolf von Habsburg wahret den Landfrieden. Der Sächsische Kunstverein seinen Mitgliedern für das Jahr 1844. Gedr. von Wendelin Wick, München."
Probedr.: I. Das ganze Blatt im Umriß angelegt, im unteren Teile erste Schattenlagen. Radierschrift „Signum. No. CLXIX. Dresden vom 10. 2.—29. 4. 45."
II. Unterer Teil fast fertig ausgeführt, oberer in ersten Schattenlagen.
III. Fertiger Probedruck, aber noch mit Radierschrift.
58,3:44,3 / 64,0:52,6.

Für den Sächsischen Kunstverein. — Abb. (verkleinert) bei Dohme I. nach S. 136.
Dresden, Frankf, Hbg, München (Graph.).

70. ders.: Barbarossas Einzug in das eroberte Mailand.
1841—43.
Apell 22. — Andresen 8. — Nagler 12. — Maill. II. 2852.
Beschr.: I. Mit Schrift „Erfunden von Julius Schnorr, im Saalbau zu München als enkaustisches Gemälde ausgeführt und nach dem Carton von Julius Thaeter gestochen. Friedrich Barbarossas Einzug in das eroberte Mailand. Der Münchener Kunstverein seinen Mitgliedern für das Jahr 1842. Gedr. bei Wendelin Wick, München."
Probedr.: I. Untere Bildhälfte fertig ausgeführt, auch die Architektur am linken Bildrand, obere Hälfte im Umriß und erster Schattenlage. Radierschrift „Signum. No. 12. Weimar 5. 1.—3. 3. 42."
II. Fertiger Probedruck, von der Radierschrift noch das Signum vorhanden. Mit Bleischrift von Thaeter darunter „nach dem Carton von J. Thaeter gest. 1843."
58,9 : 55,2 / 63,2 : 63,7.
Dresden, Frankf., Hbg., München (Graph.) (Stadtm.).

71. ders.: Barbarossas Zusammenkunft mit Papst Alexander III. in Venedig.
1844/45.
Apell 23. — Andresen 7. — Nagler 11. — Maill. II. 2853,
Beschr.: I. Mit Schrift „Erfunden von Julius Schnorr, im Saalbau zu München als enkaustisches Gemälde ausgeführt und nach dem Carton von Julius Thaeter gestochen. Friedrich Barbarossas Zusammenkunft mit Papst Alexander III. in Venedig. Der Münchener Kunstverein seinen Mitgliedern für das Jahr 1844."
Probedr.: I. Anlage des ganzen Bildes mit der ersten Strichlage. Radierschrift „Signum. No. CLXV. Dresden, v. 30. 12. 43—21. 3. 44."
II. Vordergrund des Bildes fertig ausgeführt, Hintergrund noch in erster Lage.
III. Fertiger Probedruck, aber noch mit Radierschrift.
59,1 : 55,2 / 63,9 : 64,0.
Für den Münchener Kunstverein für 1844.
Vgl. Thaeters Zeichnung Nr. 3. (Kat. S. 87)
Frankf., Hbg., München (Graph.) (Stadtm.).

72. Schubert: Speisung der 5000 Mann.
1834.
Beschr.: I. Mit Schrift „Speisung der fünftausend Mann, angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1834. Gem. v. Schubert. Gest. v. Thaeter." Maßangabe.
Probedr.: I. Fertiger Probedruck mit Radierschrift „No. 121. Dresden 4.—16. 9. 34. Signum."
28,7 : 19,6 / 31,4 : 45,2.
Zusammen auf einem Blatt mit: Storch, Die Jünger von Emmaus mit Christus, gestochen von Stöltzel.
Dresden (Kupf.) (K.-V.), Hbg.

73. Schulz, L.: Die Zauberin.
Beschr.: I. Mit Schrift „Schulz pinx. Thaeter sculp. Die Zauberin II"
22,8 : 13,3 / 26,0 : 16,8.
Umrißstich.
Hbg., München (Graph.).

74. Schwind: Sterbendes junges Mädchen.
Vor 1832 (nach Briefwechsel, Thaeter Nachlaß).
Beschr.: I. Nur mit Künstlerschrift „M. Schwind del. J. Thaeter sculp."
II. Mit Schrift s. I., hinzu „im Verlag v. Montmorillon's Kunsthandlung."
13,2 : 11,0 / 16,0 : 14,2.
Hbg., Lpg., München (Graph.) (Stadtm.).

75. ders.: Illustrationen zu „Faustus". Gedicht von L. Bechstein (ersch. Lpg. 1833).
Maill. II. 3166 = 3247.
Beschr.: I. Mit Künstlerschrift: „J. Thaeter sculp."
„Erdspiegel" (11,4 : 14,6 / 14,1 : 18,4).
„Liebe" (11,2 : 14,6 / 13,1 : 17,7).
„Testament" (11,4 : 14,7 / 13,2 : 17,8).
„Hohn der Hölle" (11,4 : 14,9 / 14,3 : 18,3).
Umrißstiche.
Vgl. Wurzbach 33. Teil, S. 173.
Zum „Faustus" erschienen 8 Illustrationen Schwinds, von Thaeter und Pfau gestochen. Von Pfau: „Prastigius", „Zauberroß", „Helena" und „Liebeswunder" (die beiden letzten bei Weigmann, Kl. d. K., Schwind S. 84/85, irrtümlich Thaeter zugeschrieben).
Dresden, München (Graph.) (Stadtm.).

76. ders.: Ritter Curts Brautfahrt, erste Fassung.
Apell 27.
Probedr.: I. Mit Bleischrift „15. 6. . . ." (das Folgende unlesbar), 51,6 : 28,2 (größte Ausdehnung, das Bild ist oben nicht abgegrenzt) 52,5 : 32,5.
Radierung.
Vgl. Weigmann, Kl. d. K., Schwind S. 64.
Hbg., München (Graph.).

77. ders.: Ritter Curts Brautfahrt, zweite Fassung.
1846/47.
Apell 26. — Maill. II. 3167/68 = III. 1095—97.
Beschr.: I. Nur mit Künstlernamen „Gemalt von M. Schwind 1839. Gestochen von Julius Thaeter."
II. s. I., hinzu „den Mitgliedern des Sächsischen Kunstvereines für das Jahr 1846."
III. hinzu „Druck durch Wilh. Hartmann i. Officin v. Morasch u. Skerl, Dresden.
Probedr.: I. In der unteren Hälfte des Bildes mehrere Figuren an den Buden ausgeführt, rechts die Kinder, das Pflaster in der Straßenmitte und der Brautzug ganz links. Das übrige im Umriß.
II. Rechte Vordergrundsszenerie, einschließlich der Rolandstatue, fertig ausgeführt, sowie in der Mitte der zettelweisende Gläubiger, und die linke untere Bildhälfte.

III. Untere Bildhälfte ausgeführt, ebenso die beleuchteten Häuser rechts und links der Rolandstatue. Ganz links die in die Tiefe führenden, weniger beleuchteten Häuser sowie oben die Landschaft noch im Umriß.

46,2 : 51,0 (52,2 mit dem Spruchband „Widersacher, Weiber, Schulden, ach, kein Ritter wird sie los. — Ritter Curts Brautfahrt, Ballade von v. Goethe.") 50,7 : 62,4.

Für den Sächsischen Kunstverein (1846), als Jahresgabe 1936 von der alten Platte neu gedruckt.

Dresden, (Kupf.) (K.-V.), Hbg., Lpg., München (Graph.) (Stadtm.).

78. d e r s.: Die Musikanten.
1848.
Apell 32. — Maill. II. 3170 = III. 1098.
Probedr.: 1. Mit Radierschrift „No. 186. Dresden 16. 10./48. Signum." 26,3 : 41,7 / 30,7 : 51,8.
Unvollendete Platte. Erhalten nur als Ätzdruck für die beabsichtigte Ausführung (s. Biogr. I. S. 124.).
Bln., Hbg., München (Stadtm.).

79. d e r s.: Die Barmherzigen Werke der Hl. Elisabeth. 1854/55.
Apell 6. — Maill. II. 3171.
Beschr.: I. Nur mit Schrift im Bild selbst (auf dem Schriftband unter den eigentlichen Rundbildern):
1. „Die Müden beherbergen."
2. „Die Hungrigen speisen."
3. „Die Durstigen tränken."
4. „Die Nackten kleiden."
5. „Die Gefangenen trösten."
6. „Die Kranken pflegen."
7. „Die Toten begraben."

17,5 (äußerster Durchmesser), Platte (mit geringen Abweichungen) 19,4 : 26,3.

Von Unger aufgestochen (nach Unger: Aus meinem Leben S. 92.) Erschienen als „Die 7 Werke der Barmherzigkeit der hl. Elisabeth, Leipzig, Wigand (o. J.)."

Bln., München (Graph.).

80. d e r s.: Aschenbrödel. Zyklus von 3 Blättern (4 Hauptbildern, 5 große und 10 kleine Nebenbilder).
1855—58.
Apell 28. — Maill. II. 3172 und III. 1099 (= Probedruck VI.).
Beschr.: I. Mit Schrift (neben der deutschen noch die französische und italienische) beim ersten Blatt: „Aschenbrödel. Die Zurücksetzung. Componiert und gemalt v. Moritz v. Schwind. In Kupfer gestochen von Julius Thaeter. Das Originalgemälde ist im Besitze des K. B. Kämmerers u. Reichsraths & Freiherrn von Franckenstein. Verlag u. Eigenthum der K. B. priv. Kunstanstalt von Piloty & Loehle in München. Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung." Das zweite Blatt „Die Erhebung." „Signum." Das dritte Blatt „Der Zauber."
Probedr.: I. Probedruck des 1. Blattes: Haupt- und Nebenbilder fertig ausgeführt, die ornamentale Füllung der Zwischenflächen im Umriß angelegt.
II. Erster Probedruck des 2. Blattes: das linke Hauptbild

(Maskenfest) und ein Nebenbild (Turmwächter) ausgeführt, der Ornamentgrund zum Teil fertig, das übrige im Umriß.
III. Zweiter Probedruck des 2. Blattes: fertig ausgeführt, ohne jede Schrift.
IV. Erster Probedruck des 3. Blattes: Haupt- und Nebenbilder ausgeführt außer dem Medaillon: das schlafende Dornröschen vom Prinzen erblickt. Ornamentgrund z. T. ausgeführt.
V. Fertiger Probedruck des 3. Blattes, vor aller Schrift.
VI. Fertiger Teildruck eines Medaillonbildes vom 3. Blatt (das schlafende Dornröschen vom Prinzen erblickt. (11,9: 12,2).
1. Blatt (46,9: 39,7 / 79,3: 70,5)
2. Blatt (58,7: 41,6 / 74,8: 61,4).
3. Blatt (53,8: 41,7 / 70,3: 61,2).
Der Ornamentgrund ist zum Teil von Thaeters Schüler Walde ausgeführt.
Zu dem Bilderzyklus „Aschenbrödel" erschien als Beiblatt ein erklärender Text von Ed. Ille.
Vgl. Wurzbach, 33. Teil, S. 169.
Dresden, Hbg., München (Graph.).

81. Seidler, Louise: Malerei und Dichtkunst.
Um 1831.
Maill. III. 1113.
Beschr.: I. Mit Schrift „Gemalt v. Louise Seidler in Weimar. gest. v. Thaeter. Malerei und Dichtkunst. angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1831."
Probedr.: I. (auf einem Blatt mit Peschel Kat. Nr. 43.) Von Thaeter mit Bleischrift darunter „Vom Herrn v. Quandt retouchirter Probedruck." Bleiretouche (des ausgeführten Stichs) am Fußboden und der stehenden Muse.
20,1: 17,8 / 22,6: 38,4.
Für den Sächsischen Kunstverein.
Dresden (K.-V.), Hbg., München (Stadtm.).

82. Solm: Erminia und Tancred.
1829.
Beschr.: I. Mit Schrift (oben s. Kat. Nr. 19. „Verein . . . " Erfunden v. Solm. gest. v. Treter. (sic!) Erminia und Tancred. Oelgemälde. Im Besitz des Herrn Lithographen Sachse in Berlin."
Probedr.: I. Mit Radierschrift „No. 86. Signum. Berlin. 11.—17.3./29."
23,1: 20,2 / 31,6: 51,4.
Auf derselben Platte (unten) mit Kat. Nr. 19.
Dresden, Hbg.

83. Speckter, Erwin: Bildnis J. Oldach.
1824.
Beschr.: I. Mit Schrift „Erwin Speckter del. J. C. Thaeter sculp. 1824." Mit Bleischrift von Thaeter daneben „Julius Oldach aus Hamburg, No. 42."
— — — ca. 13,5: 15,3.
Radierung.
Hbg.

84. Speckter, Otto: Bildnis Fr. Perthes.
Apell 39. — Maill. III. 1105/6.
Beschr.: I. Mit Schrift „Friedrich Perthes" in der gestochenen Handschrift von Perthes selbst.
II. Hinzu die Künstlernamen „Otto Speckter gez. J. Thaeter gest."
— — — 21,0:25,8.
Gestochen nach der Lithographie von Speckter (1839), s. Lichtwark, Bildnis in Hamburg I. S. 215.
Hbg., Nürnbg.

85. Thaeter: Bildnis Kallmann.
1824.
Beschr.: I. Mit Schrift „Kallmann. J. C. Thaeter fec. 1824."
— — — 10,9:13,8.
Radierung.
Hbg.

86. ders.: hersg.: Deutsche Trachten des 16. Jhts. Heft von 6 radierten Blättern nach alten Vorlagen.
1826/27.
Nagler 28.
Beschr.: I. Mit Schrift: „Signum. Numerierung von „1" bis „6". und Unterschrift:
1. „ein Bräutigam vom Geschlecht zu Nürnberg von Ratherren geführt."
2. „eine Braut vom Geschlecht zu Nürnberg von Ratherren geführt."
3. „ein Nürnberger Geschlechter Bräutigam" (mit 2 begleitenden Knaben).
4. „eine Nürnberger Geschlechter oder sogenannte Kronen-Braut."
5. „eine Brautdienerin."
6. „eine gemeine Braut zu Nürnberg."
— — — Platten: 1. (16,2:21,2), 2. (16,2:21,2), 3. (12,9:18,4), 4. (13,6:20,4), 5. (12,9:18,3), 6. (12,5:20,4).
Nach dem Trachtenbuch von H. Weigel „Habitus precipuorum populorum, 1577" von Thaeter bearbeitet, d. h. die Holzschnitte Weigels in z. T. leicht veränderter Haltung (z. B. Nr. 2. rechter Arm eines Ratsherrn stärker sichtbar gezeichnet, Gesichtsausdruck mehr im Geschmack des 19. Jahrhts.) wiedergegeben.
Hbg., Nürnberg (Stadtbibl.).

87. ders.: Selbstbildnis im Profil, mit Pfeife.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
— — — 9,4:12,1.
Radierung.
Hbg., Darmstadt, Nachlaß Thaeter.

88. ders.: Bildnis des Pfarrers Brenner.
1838.
Maill. III. 1109 (irrtümlich, müßte 1110 heißen).
Beschr.: I. Mit Stechernamen „Signum. ad. nat. sculp. XXXVIII."
Zeichng. dazu im Thaeter Nachlaß, datiert „25.—27. 7. 38."
— — — 7,6:10,2.
München (Graph.) (Stadtm.).

89. ders.: Männliches Bildnis, nach rechts gewandt.
1839.
Maill. III. 1110 (irrtümlich, müßte 1109 heißen).
Beschr.: I. Mit Stechernamen „C. Thaeter (verschlungen) ad vitam sculp. Paehl 1839."
— — — 8,1 : 10,8.
Hbg., München (Graph.).

90. Veronese: Hochzeit zu Kanaan.
1823.
Beschr.: I. Mit Schrift „Beilage zu der Zeitschrift Merkur 1823 Paul Veronese pinx. J. C. Thaeter del. et sculp. Die Hochzeit zu Kanaan. Dresden bei P. G. Hilscher."
21,2 : 10,0.
Umrißtisch.
München (Graph.).

91. Vogel von Vogelstein: Die Muse der „Baukunst."
1827.
Apell 29. — Nagler 23. — Maill. III. 1100.
Beschr.: I. Mit Schrift „Deckengemälde im Schlosse zu Pillnitz v. C. Vogel. gestochen v. Julius Thaeter Nürnberg 1827." Maßangabe.
9,1 : 11,0 / 12,7 : 13,5.
Bln., Dresden, Hbg., München (Graph.) (Stadtm.).

92. ders.: Bildnis des Generals Canicof.
1827.
Apell 35. — Nagler 3.
Beschr.: I. Mit Schrift „Le Général Canicof, Ministre de Russie à la cour de Saxe. dessiné par C. Vogel 1824. gravé par J. Thaeter." Unter dem Bildnis das Wappen mit Krone und russischer Inschrift.
— — — 25,5 : 32,8.
Dresden, München (Graph.).

93. Wach: Die 3 christlichen Tugenden.
1839.
Apell 17. — Nagler 20.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „Wach. Les Vertus théologales. Die christlichen Tugenden. Julius Thaeter sculp. München Impr. d. l'imprimerie en t. d. de l'academie royale des arts à Dusseldorf de C. Schulgen-Bettendorff."
52,4 : 19,2 / etwa 58,5 : 32,3.
Für Raczynski, Bd. III. 5.
Bln. Bremen.

94. Wolff: Hero und Leander.
1829.
Beschr.: I. Mit Schrift „Erfunden v. Wolff. gest. v. Freter. (sic!) Hero und Leander. Oelgemälde. Im Besitze Ihrer Königl. Hoheit der Kronprinzessin."
Probedr.: I. Mit Radierschrift „No. 85. Berlin 3. 5. 3. 29. Signum."
20,3 : 23,3 / 45,8 : über 31,0.
Umrißtisch.

Mit Kat. Nr. 34. auf derselben Platte. Für den Berliner Kunstverein, d. h. den „Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staate."
Dresden, Hbg.

Stiche nach unbekannter Vorlage.

95. 13 Blätter nach Statuen verschiedener Bildhauer, in der Münchener Eisengießerei F. von Miller's gegossen.
1868 ff.

a)
Madonna. Das Kind mit Kreuzstab.
Von K. Eberhard (?).
Platte: 16,1 : 24,5.

b)
Antikisierender Redner, herabsehend rechte Hand mit Schreibrolle an die Brust gedrückt.
— — — 16,1 : 24,8.

c)
Ein Germane mit Schild, Schwert und Helm. Tracht: Panzerhemd und ärmelloses Gewand, darüber einen Mantel.
— — — 15,9 : 24,9.

d)
Hermelingeschmückter Mann mit seitlichen Wickellocken. Rechte Hand wie segnend erhoben.
— — — 15,9 : 25,0.

e)
Reich gekleideter Herrscher (?), mit schwerem Prunkmantel (gemustert) und Kette um den Hals. Die rechte Hand hält eine Pelzmütze.
— — — 16,2 : 23,8.

f)
Christus. Linke Hand segnend, rechte hält die Weltkugel.
Nach Schwanthaler (auf dem Sockel: „xav". und die Zeichnung eines Schwans).
— — — 16,2 : 23,9.

g)
Beethoven. Ein Buch in der Hand haltend, darauf steht „9te Symphonie."
— — — 16,0 : 24,4.

h)
Schriftsteller (?). Aufwärts blickender Mann mit Kotelettenbart, hoher Stirn. Rechte Hand mit einem Griffel vor die Brust gedrückt, linke herunterhängende Hand mit Buch.
— — — 15,9 : 24,9.

i)
Junger Mann, an Felsstütze gelehnt. Zu seinen Füßen lorbeergekrönte Leier und ein Buch.
— — — 16,2 : 24,6.

k)
Schriftsteller (?). Kopf zur Seite geneigt. Rechte Hand mit Griffel, linke mit Schreibrolle. Kräftig und locker fallende Haare.
— — — 15,8 : 25,1.

l)
Junger Mann in der Tracht des 18. Jhts. Beide Arme hoch zum Beschauer erhoben. Trägt rechts ein kurzes Schwert und ein Band (?) mit Aufschrift „B E R 1765".
— — — 16,1 : 24,5.

m)
Älterer Mann mit seitlichen Wickellocken. Degen an der Seite. Links einen Dreispitz haltend, rechte Hand dem Beschauer eine Schriftrolle entgegenhaltend. Der linke Fuß lehnt an 3 Büchern als Stütze.
— — — 16,3 : 23,9.

n)
Mann, in seinen Händen eine aufgerollte Landkarte haltend, auf der „North America" steht, und auf sie herunterblickend.
— — — 16,3 : 23,6.

Nach einer Erwähnung in der Biogr. I 164 waren die Stiche für eine Veröffentlichung F. v. Millers zur „Geschichte der Millerschen Erzgießerei" (etwa 1868—92) gemacht. Dies Werk konnte mir bisher noch von keiner Bibliothek zugänglich gemacht werden. Die Aufstellung hier erfolgt auf Grund der einzigen, mir bekannt gewordenen Stiche in Hamburg. — Alle 13 Stiche ohne jede Beschriftung. Etwas unterhalb der Statuen ist jedesmal ein Strich gezogen, der nicht bis zum seitlichen Bildrand reicht.
Hbg.

96. Ein Blatt mit 2 italienischen (sienesischen ?) Studienköpfen. Engelskopf mit Glorie (oben), Knabenkopf mit Glorie (unten).
1835.
Probedr.: I. Mit Radierschrift, oben „a. 25. 26. 6. 35." in der Mitte „Nr. 136. München. Signum." unten „b. 26. 6. 35.
— — — 12,1 : 20,7.
Umrißstich.
München (Graph.).

97. Christus, Maria, beide Köpfe auf demselben Blatt. Vorbild italienisch (sienesisch?).
1835.
Probedr.: I. Mit Radierschrift (links) „a. 10. — 12. 6. 35. Mitte „Nr. 132. Signum. München."
rechts „b. 15.—16. 6./35."
— — — 21,0 : 16,3.
Umrißstich.
Beide Köpfe unverbunden nebeneinander, links Maria mit geneigtem Kopf, ihre linke Hand faßt an die Krone, Christus sie anblickend.
München (Graph.).

98. Brustbild einer weiblichen Heiligen, mit Buch und Palme. Italienisches Vorbild.
1835.

Probedr.: I. Mit Radierschrift „Nr. 137. Signum. München 27. 28./6 / 35."
— — — 13,1 : 18,6.
Umrißstich, mit Angabe des Gewandmusters.
München (Graph.).

99. Relief einer Kreuzabnahme, in Tympanonform. Vorbild: deutsch, Mittelalter.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
15,3 : 7,6.
Umrißstich. Auf derselben Platte mit Kat. Nr. 100.
München (Graph.).

100. Relief einer Kreuzabnahme, Vorbild: romanische Elfenbeintafel (?).
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
8,7 : 9,5.
Umrißstich. Auf derselben Platte mit Kat. Nr. 99. Der Grund um beide Reliefs ist in weiten Abständen quer gestrichelt.
München (Graph.).

Bildnisse nach unbekannter Vorlage.

101. Dante. Kopf im Profil nach rechts.
1863 (nach der zugehörigen Pause, Nachlaß Thaeter; dort signiert „Nr. 246. München 28. 12./63.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
— — — 15,4 : 19,4.
Hbg., Nachlaß Thaeter.

102. Paul Gerhardt.
Beschr.: I. Mit Schrift „gest. v. J. Thaeter. Paul Gerhardt geb. 1606 gest. 1676."
8,0 : 9,8 / 9,9 : 16,5.
Dresden (Stadtm.), Lpg.

103. Adam Henß. Brustbild.
1842.
Beschr.: I. Mit unvollständiger Widmung „Dem Andenken des ehrenwerthen u. verdienstvollen Landtags-Abgeordneten u. Stadtältesten von Weimar, Adam Henß, Buchbinder-Meister."
II. Mit vollständiger Widmung zu I, hinzu „von mehreren seiner Mitbürger gewidmet im Jahre 1842."
— — — 20,5 : 25,3.
Hbg, München (Graph.).

104. Quandt. Brustbild.
Maill. III. 1107, danach: Brustbild gez. in Dresden u. voll. in München 1834.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
München (Graph.).

105. Rethberg. Brustbild.
1867.
Apell 40. — Maill. III. 833.
Beschr.: I. Vor aller Schrift. Nur im Bild selbst:
(auf der Mauer des Hintergrunds) links „Ralf von Retberg" rechts „MDCCCLXVII. LIV JAR ALT." An der Mauer eine aufgehängte kleine Tafel mit Thaeters Signum.

Probedr.: I. Fast fertig ausgeführt. Es fehlen noch letzte Lagen im Gewand und Übergänge in der Modellierung der Hand.
11,7 : 14,2 / 20,4 : 26,0 (Platte des Probedrucks).
12,9 : 15,5 (Platte des letzten Drucks).
Bln., Hbg., München (Graph.).

106. Rietschel. Brustbild.
Apell 41. — Maill. III. 1108.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift „J. Thaeter sc.", und „Ernst Rietschel" in der gestochenen Handschrift von Rietschel selbst.
— — — 15,7 : 22,8.
Frankf., München (Graph.).

107. Carl Ritter, Brustbild des Geographen
Apell 42.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
II. Mit gestochener Handschrift „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Veste verkündet seiner Hände Werk. Psalm 19."
— — — 17,3 : 26,5.
Hbg., Nachlaß Thaeter.

108. Gotth. Heinr. von Schubert. Brustbild.
1855.
Apell 44.
Probedr.: I Mit Radierschrift „Nr. CCXI. München. Signum. 29. 1. 55."
12,3 : 14,5.
Hbg., Nachlaß Thaeter.

109. P. Wigand, Brustbild.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
— — — 12,9 : 16,3.
München (Graph.).

110. Bildnis eines Unbekannten, frontales Brustbild.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
— — — 20,5 : 25,8.
Hbg., München (Graph.).

111. Brustbild eines Unbekannten mit dunklem Kinnbart.
Beschr.: I. Mit Stechernamen „Signum sc."
— — — 16,0 : 24,8.
Hbg., München (Stadtm.).

112. Brustbild eines Unbekannten mit Brille, Schnurrbart und hohem Steh kragen.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
8,9 : 10,2 / 17,3 : 26,3.
Hbg.

113. Bildnis eines Unbekannten.
Beschr.: I. Vor aller Schrift.
— — — 20,4 : 25,2.
München (Graph.).

114. Profilbild eines jungen Mannes.
Beschr.: I. Mit Stechernamen „Julius Thaeter del. et sculp."
— — — 9,2 : 13,0.
München (Graph.).

Zeichnungen

A. Im Besitz von graphischen Kabinetten.

1. Rückenakt eines Jünglings, einen Stab auf den Boden stützend.
1826.
Beschr.: „No. 101. Nürnberg, vom 6.—11. Nov. 1826."
Vgl. Biographie, danach dies die erste Aktzeichnung unter Reindel in Nürnberg.
Dresden.

2. Frontaler Akt eines Jünglings, linker Arm leicht aufgestützt.
Dresden.

3. Vorzeichnung zum Stich nach Schnorr „Barbarossas Zusammenkunft mit Papst Alexander III. (Kat. Nr. 70).
1844.
Seitlich auf das Blatt geklebt: eine Pause mit Durchzeichnung von 3 Details mit Schnorr's eigenhändiger Korrektur und schriftlicher Erklärung dazu.
Vgl. Brief Schnorr's an Thaeter (Dresden, Landesbibliothek) vom 18. April 1844.
München (Graph.).

B. Der gesamte zeichnerische Nachlaß im Besitz von Geh. Rat Dr. Besser, Dresden

(s. Vorwort zum Katalog Abschn. 4).

Literaturverzeichnis.

Andresen, Andr.: Handbuch für Kupferstichsammler. 2 Bde. Leipzig 1870/73.

Apell, Aloys: Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig 1880.

Bartsch, A. v.: Anleitung zur Kupferstichkunde. Wien 1821.

Bock, Elfr.: Die Deutsche Graphik. München 1922.

— Geschichte der graphischen Kunst. Ergänz.-Band der Propyläen Kunstgeschichte. Berlin 1930.

Boerner Katalog: Leipzig 1875 (November 1875).

Brieger, P.: Das deutsche Geschichtsbild im 19. Jht. Kunstwiss. Studien Bd. VII. Berlin 1930.
dazu: Neumeyer, Rezension. Rep. 1931.

Burger, J.: Lebenserinnerungen, hrsg. W. Merz. Aarau 1912.

Carus, C. G.: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. I—IV. Lpz. 1865—66. V. hsg. von Zaunick. Dresden 1931.

Crowe-Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig 1869 ff.

Dohme, R.: Kunst und Künstler der 1. Hälfte des 19. Jhrs. 2 Bde. Leipzig 1886.

Dresden: Der Große Garten. (Wege und Ziele der Kunst und Kultur in Dresden). Dresden 1925.

Drugulin, W.: Historischer Bilderatlas. 2 Teile. Leipzig 1863/67.

Eberlein, K. K.: Geschichte des Kunst-Vereines für die Rheinlande und Westfalen, 1829—1929. Düsseldorf 1929.

Eggers, F. u. K.: Rauch. 5 Bde. Berlin 1873—91.

Ehmcke, H.: Speckter. Berlin 1920.

Förster, E.: Cornelius. 2 Bde. Berlin 1874.

— Denkmäler deutscher Bildnerei und Malerei 5 Bde. Leipzig 1858 ff.

— Geschichte der deutschen Kunst. 3 Bde. Leipzig 1860.

— Vorschule der Kunstgeschichte. Leipzig 1862.

Frantz, D. A.: Geschichte des Kupferstichs. Magdeburg 1883.

Frantz, E.: München als deutsche Kulturstadt im 19. Jht. Berlin 1936

Frenzel, I. G. A.: Die Kupferstichsammlung Friedrich August II., König von Sachsen. Leipzig 1854.

Geller, H.: Ein Jünger der „göttlichen Kunst" (Adolf Zimmermann). Görlitz 1934.

Gerstenberg, K.: Literaturbericht über Klassizismus und Romantik in Deutschland. Dt. Vj. 1924.

Gerstenberg-Rave: Die Wandgemälde der Deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom. Berlin 1934.

Glaser, C.: Graphik der Neuzeit. Berlin 1922.

Goethe: Propyläen. 3 Bde. Tübingen 1798—1800.

Grosse, J.: Die deutsche allgemeine u. historische Kunstausstellung zu München im Jahr 1858. München 1859.

(Haacke): Praktisches Handbuch zur Kupferstichkunde. Von einem Kunstfreunde. Magdeburg 1840.

Hänel, E.: hrsg. 100 Jahre Sächsischer Kunst-Verein. I. Bd. Katalog. II. Bd. Text. Dresden 1928.

Hagen, A.: Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert. 2 Bde. Berlin 1857.

Hefner-Alteneck, J. H. v.: Lebenserinnerungen. München 1899.

Heine, A. F.: Carstens. Straßburg 1928 (Diss).

Hildebrandt, E.: Friedrich Tieck, Leipzig 1906.

Hildebrandt, H.: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhdts. (Hdb.)

Hoff, J. F.: Lehrjahre bei L. Richter und in München. Frankfurt/M. 1903.

Holland, H.: Schwind. Stuttgart 1887.

— Lebenserinnerungen eines 90 jährigen Altmünchener's. her. A. Dreyer. München 1921.

Jacoby, L.: Der Kupfer- und Stahlstichdruck. Offizieller Ausstellungsbericht der Wiener Weltausstellung, Gruppe XII. Sektion 2. Wien 1873.

Keil, Georg: Katalog des Kupferstichwerks von J. F. Bause. Leipzig 1849.

Kaulbach, W. v.: Die Wandgemälde im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin. Hrsg. A. Duncker. Berlin 1853—71.

Kugler, Fr.: Kleine Schriften. Stuttgart 1853/54.

Kuhn, A.: Die Faust-Illustrationen des P. Cornelius. Berlin 1916.

— P. Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Berlin 1921.

Lehmann, E. H.: Anfänge der Kunstzeitschriften in Deutschland. Leipzig 1932 (Diss.).

Lichtwark, A.: Das Bildnis in Hamburg. 2 Bde. Hamburg 1898.

Longhi, Gius.: Die Kupferstecherei. übs. von C. Barth. 2. Teile Hildburghausen 1837.

Lützow, K. v.: Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Bd. II. Der Kupferstich. Wien 1891.

— Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts. Berlin 1889.

Maillinger, Jos.: Bilderchronik von München. 3 Bde. München 1876—86.

Meinhardt: Bibel. Neue Ausgabe mit 12 Stichen nach neueren deutschen Künstlern. Leipzig 1842.

Meyer, Hans: Die Graphische Kunst. Festrede 26. I. 1908. öffentl. Sitzung d. Kgl. Akademie der Künste. Berlin 1908.

Müller, H.: W. v. Kaulbach. Berlin 1893.

Nagler: Neues allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 18 (Thaeter). München 1848.

— Die Monogrammisten. Bd. 5. (Thaeter). München 1879.

Naumann, Rob.—Weigel, Rud.: Archiv für die zeichnenden Künste Leipzig 1855—70.

Noack, Fr.: Das Deutschtum in Rom. 2 Bde. Stuttgart 1927.

Oppermann, Andr.: E. Rietschel. Leipzig 1873 (2. Aufl.).

Pecht, Fr.: Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jht. München 1888.

— Aus meiner Zeit. 2 Bde. München 1894.

Pevsner, N.: Literaturbericht. Dt. Vj. f. Lit. u. Geistesgesch. 1931 II. 306.

Quandt, J. G. v.: Verzeichnis meiner Kupferstichsammlung als Leitfaden z. Geschichte d. Kupferstichs und Malerei. Leipzig 1853.

— Entwurf zu e. Geschichte d. Kupferstichs u. deren Wechselwirkungen m. anderen zeichnenden Künsten. Leipzig 1826.

Raczynski, Graf Athan.: Geschichte der neueren deutschen Kunst (a. d. Franzos. übs. v. d. Hagen). 3 Text-, 3 Tafelbände. Berlin 1836-41.

Rauch, C. D.: Briefwechsel mit Rietschel. hrsg. von K. Eggers. 2 Bde. Berlin 1890/91.

Rethberg, R. v.: Nürnbergs Kunstleben. Stuttgart 1854.

Richter, L.: Lebenserinnerungen. her. H. Richter. Frankfurt 1885.

Richter, L.: Lebenserinnerungen. herausg. von H. Richter. Frankfurt 1885. Leipzig 1909. Diss.

Riegel, Herm.: P. v. Cornelius. 2 Bde. Hannover 1866. 2. Aufl. 1870.

— J. Thaeter. Westermanns Monatshefte. 36. Bd. Braunschweig 1874.

— Kunstgeschichtliche Vorträge u. Aufsätze. Braunschweig 1877.

Rietschel, E.: Erinnerungen aus meinem Leben. hrsg. von A. Loeckle. Dresden 1935.

Rümann (Sander): Illustrierte Bücher des 19. Jhts. Taschenbibliographie Bd. IV. Stuttgart 1926.

— Das illustrierte Buch des 19. Jhts. Leipzig 1930.

Schadow, J. G.: Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849.

Schlegel, Fr.: Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Jahre 1819. Sämtl. Werke, Bd. 10. Wien 1822 ff.

Schlegel, Fr. und D.: Briefwechsel 1818—20. Her. H. Finke. München 1923.

Schnorr, J. von Carolsfeld: Bibel in Bildern. Leipzig 1835–60.

Schorn, Adelh. v.: Zwei Menschenalter. Stuttgart 1920 (3. Aufl.).

Schuberth, M.: E. N. Neureuther. München 1926. Diss.

Seidler, Louise: Erinnerungen und Leben der Malerin L. Seidler, herausg. von H. Uhde. Berlin 1874.

Singer, H. W.: Die moderne Graphik. Leipzig 1914.

— Allgemeiner Bildnis-Katalog. Bd. XII. (Thaeter). Leipzig 1934.

Springer, A.: Handbuch der Kunstgesch. Bd. V. Herausg. von M. Osborn. Leipzig 1909.

Stieler, E. v.: Die Kgl. Akademie d. bild. Künste zu München. München 1909. Festschrift.

Stoessl, O.: Schwinds Briefe. Leipzig 1924.

Thaeter, Anna: Julius Thaeter. Frankfurt 1887.

Trübner, W.: Verwirrung der Kunstbegriffe. Frankfurt 1900 (2. Aufl.

Unger, William: Aus meinem Leben. Wien 1929.

Waagen, G. F.: Kleine Schriften, herausg. von A. Woltmann. Stuttgart 1875.

Waetzoldt, W.: Deutsche Kunsthistoriker. 2 Bde. Leipzig 1921/24.

— Einführung in die bildenden Künste. 2 Bde. Leipzig 1912.

Weigel, Rud.: Kunstlager — Katalog. 9 Bde. (35 Abt.). Leipzig 1835—66.

Weigmann, O.: Schwind. (Klass. d. Kunst). Stuttgart 1906.

Wessely, J. E.: Die Kupferstichsammlung d. Kgl. Mus. in Berlin. Berlin 1875.

— Anleitung z. Kenntnis u. zum Sammeln der Werke des Kunstdrucks. Leipzig 1876.

— Supplemente zum Handbuch d. Kupferstichkunde. S. A. aus Repertorium 1881.

— Ergänzungsheft zu: Andresen-Wesselys Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig 1885.

— Geschichte der graphischen Künste. Leipzig 1891.

Wiessner, Moritz: Die Akademie der bildenden Künste in Dresden. Dresden 1864.

Wolf, G. J.: Ein Jahrhundert München 1800—1900. München 1921 (2. Aufl.).

Wölfflin, H.: Die Klassische Kunst. München 1899.

Wurzbach, von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 33. Teil (Schwind). Wien 1877.

Kataloge:

Allgemeiner Bildnis-Katalog, s. u. Singer, H. W.

Allgemeiner Porträt-Katalog. Diepenbroick Gruter u. Schulz 3 Bde. 1931—36.

National-Galerie, Kat. der Handzeichnungen, Aquarelle u. Cartons-Studien in der Nat.-Galerie. Hrsg. v. Donop. Berlin 1902. 2 Bde.

Sachsen, Kat. d. Ausstellung des Sächs. Kunstvereins 1928. „Kunst in Sachsen vor 100 Jahren". Dresden 1928.

Weigel's Kunstlager-Katalog, s. u. Weigel, Rud.

Verzeichnis der Kupferstichsammlung in der Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg 1876.

Zeitschriften:

Das Deutsche Kunstblatt. Herausg. von Eggers. Leipzig 1850—58.

Deutscher Kunst-Kalender. Herausg. von M. Schasler. Berlin 1860/61.

Dioskuren. Herausg. von M. Schasler. Berlin 1856—73.

Italien und Deutschland. Herausg. von K. Ph. Moritz und A. Hirt. Berlin 1789—92.

Das Kunstblatt. Herausg. von Ludw. Schorn. Tübingen 1817—49.

Zeitschrift für bildende Kunst. Herausg. von K. v. Lützow. Leipzig 1866 ff.

Lebenslauf

Ich, Annemarie Hella Jacoby, wurde am 17. 11. 1910 als Tochter des damaligen Königl. Preuß. Regierungsbaumeisters Gustav Jacoby und seiner Ehefrau Marie geb. Echte in Hannover geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Anfangs besuchte ich die „Höhere Töchterschule" in Plön, ließ mich aber, weil ich das Abitur machen wollte, Ostern 1923 in die Quarta des dortigen Realgymnasiums aufnehmen. Mit der Versetzung meines Vaters nach Kiel wechselte ich Herbst 1927 nochmals die Schule und bestand auf dem Reform-Realgymnasium, Kiel, Ostern 1930 die Reifeprüfung. Da ich im Anfang meines darauffolgenden Studiums daran dachte, die Bibliothekarslaufbahn einzuschlagen, wählte ich Germanistik als Hauptfach, Französisch und Kunstgeschichte als Nebenfächer. Ein zweimaliges Volontieren während der Sommermonate 1932 und 1933 am Meldorfer Heimatmuseum, das in mir die Liebe zur kunstgeschichtlichen Museumsarbeit weckte, und die Teilnahme Ostern 1933 an einem vierwöchentlichen Kursus des Florentiner Kunsthistorischen Instituts unter Leitung von Professor Haseloff ließen mich ganz zur Kunstgeschichte übergehen, gleichzeitig die Notwendigkeit einer archäologischen Schulung erkennen. Germanistik behielt ich zur Ergänzung und aus Neigung bei.

Das Thema der vorliegenden Dissertation stellte mir Herr Professor Kurt Gerstenberg, dem ich für die Erschließung dieses bisher von der Kunstwissenschaft so vernachlässigten Gebietes und für stete, interessierte Förderung der Arbeit zu besonderem Danke verpflichtet bin. Nächst ihm bin ich vor allem Herrn Professor Herbert Koch für Erweiterung und Vertiefung meines Studiums Dank schuldig.

Ich studierte an den Universitäten Kiel, Leipzig, Heidelberg, Berlin, Halle und hörte Vorlesungen bei folgenden Herren; Kunstgeschichte: Beenken, Brinckmann, Bruhns, Gerstenberg, Grisebach, Haseloff, Jahn, Kriegbaum, Kümmel, Schardt, Schürer, Waetzoldt, Weisbach; Archäologie: Koch, Matz, Rodenwaldt; Germanistik: Baesecke, Boucke, Brüggemann, Herrmann, Hübner, Karg, Liepe, Mensing, Obenauer, F. J. Schneider, v. Waldberg.